

‘Bredero's Groot Lied-boeck’

Garmt Stuiveling

bron

Garmt Stuiveling, ‘Bredero's Groot Lied-boeck.’ In: G.A. Bredero, *G.A. Bredero's Boertigh, amoreus, en aendachtigh Groot Lied-Boeck II*. De Werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero. Leiden, 1983, p. 11-84.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/stui002bred01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



Bredero's groot lied-boeck

I

Zeven maal in de zeventien de eeuw heeft een uitgever brood gezien in Bredero's lyriek, maar enkel de druk van 1622, de vijfde, mag onder enig voorbehoud volledig heten. De eerste drie eerdere drukken zijn geheel verdwenen, van de vierde uit 1621, bestaat slechts één exemplaar. De twee latere drukken, uit 1644 en 1677, hebben zich beperkt tot een keur. Van één lied: 'Ooghen vol Majesteyt' (I:460), is een handschrift bewaard gebleven, maar of dat eigenhandig is blijft de vraag. Meer dan honderd liederen bestaan maar in één editie, een postume editie: het *Boertigh, Amoreus en Aendachtigh Groot Lied-boeck* van 1622.

Van de *eerste druk* (1616) weten we niets dan wat Bredero zelf erover meedeelt: een van zijn 'voortreffelycste Vrunden' heeft met veel moeite zijn 'malle Liedekens' verzameld, ze 'de naam van Geestich gegeven' en ze 'met een heerlycke en gróote Voor-Reden' gepubliceerd 'by *Govert Basson* tot leyden'. Het boekje was 'in sulker voegen begeert geweest' dat de auteur zelf er geen exemplaar meer van bezat om het eventueel te doen herdrukken. Niet enkel het boekje, ook die voortreffelijke vriend is voor ons onvindbaar geworden. Maar het aantal in aanmerking komende vroeg-zeventiende-eeuwse literatoren is niet onuitputtelijk. Het verzamelen is blijkbaar begonnen nadat en omdat Bredero een stuk of wat van dergelijke liedjes had doen opnemen in de verzamelbundel *Apollo*, 1615. Dit is méer dan een veronderstelling: immers tot in de zevende druk staat een groep liedjes uit *Apollo* vooraan.

De eerste druk van het *Geestich Liedt-boecxken* verscheen dus in hetzelfde jaar dat Bredero zijn *Rodd'rick ende Alphonsus* uitgaf; in de opdracht daarvan aan de rotterdamse pensionaris Hugo de Groot noemt hij de leidse classicus Daniel Heyns en de leidse historicus Peter Schryver 'myne vrunden'. Van Daniel Heinsius kan men zeggen dat hij zich zowel bezighield met nederlandse poëzie als met het uitgeven van andermans werk. Maar dit waren dan teksten uit de klassieke oudheid. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat hij voor een amsterdams dichter zou hebben gedaan wat hij voor zichzelf naliet. Toen zijn gedichten gebundeld werden, in 1616 of misschien nog in 1615, stond er op het titelblad: 'Dan: Heinsii *Nederduytsche Poemata*; By een vergadert en uytgegeven Door P.S.' Zo lijkt Scriverius ook wel het meest in aanmerking te komen als bezorger van Bredero's leidse druk. De bundel van Heinsius verscheen echter niet in Leiden, maar bij Willem Janszen (Blauw) te Amsterdam. Anderzijds staat het vast dat Scriverius bevriend is geweest met de engels-leidse drukker Thomas Basson en betrokken bij enkele publikaties van diens uitgeverij; deze relatie zal wel in stand zijn gebleven toen Govert Basson in 1613, na de dood van zijn vader, het bedrijf

voortzette. Alleen: een reeks veronderstellingen, hoe aannemelijk ook, vormt nog geen bewijs.

Toch nadert de waarschijnlijkheid van Scriverius als tekstbezorger bijna tot zekerheid wanneer men zich realiseert met hoeveel bewondering hij over Bredero en diens werk spreekt in het inleidende gedicht tot de *Nederduytsche Poemata* van Heinsius. Want al wordt Bredero er niet ronduit genoemd, de kwalificaties passen feilloos bij hem, en bij hem alleen:

Ick ken van sulcke slach een geest noch ionck van iaeren,
Alleen in onse tael verstandich en ervaeren,
Vernuftich ende kloeck: die noyt Latijnsche las
Ons Duytsche Mimos geeft, alleen van zijn gevvas.
(blz. 21)

Het uitgeven van het *Geestich Liedt-Boecxken*, 1616, is wel het hoogste eerbetoon geweest, dat Holland aan Bredero had kunnen schenken.

Van Hooft, ofschoon met een voor de hand liggende woordspeling als ‘hoofd der nederduytsche poëten’ geprezen, was nog geen bundel lyriek onder eigen naam verschenen; de *Emblemata amatoria*, uit 1611, zijn anoniem. Een bundel lyrische poëzie van een met name genoemde dichter was een uitzonderlijke nieuwigheid en hield, gezien de vele verzamelbundels met bijdragen van onbekende hand, een verschuiving in van het werk naar de maker, van de creatie naar de creativiteit. Naast de gevestigde genres van epos en drama zag nu ook het kleinere genre z'n rechten erkend: de individuele creativiteit kon daar immers even herkenbaar tot uiting komen. Het verschijnen van het *Geestich Liedt-Boecxken* moet voor Bredero behalve een hoogtepunt ook ‘a point of no return’ zijn geweest; de lof van Scriverius, de onafhankelijke leidse literator die kort tevoren de belangrijke *Nederduytsche Poemata* van de leidse classicus Daniel Heinsius had uitgegeven, betekende de erkenning door een zó gezagrijk renaissancist, dat Bredero's positie er principieel door veranderde. Van een der amsterdamse rederijkers werd hij een nederlands dichter, die zich ervan bewust was met zijn nieuwe, in *Apollo* getoonde poëtische stijl op de goede weg te zijn.

Wat Bredero zelf niet kon omdat hem geen exemplaar meer ter beschikking stond, dat konden ánderen blijkbaar wel. Het succes van de leidse editie bracht ‘eenige Gesellen’ te Amsterdam ertoe, een *tweede druk* te doen verschijnen en daarin ook plaats te geven aan ‘sommighe on-eerlycke en ontuchtighe Liedekens’ van eigen makelij, die nu dus openlijk doorgingen voor werk van hém. Bredero's verontwaardiging over dit alles staat stevig gegrond op drie punten: het uitgeven van een ongeautoriseerde nadruk gold ook toen als onbehoorlijk; het peil van de toegevoegde teksten was kennelijk beneden de maat; en bovenal het door hemzelf in opvoeringen en uitgaven nagestreefde dichter-imago werd onverhoeds aangetast. Zijn vinnige, soms dreigende bladzij proza vormt een opmerkelijk stukje polemieck: het morele eigendomsrecht op zijn werk zat hem blijkbaar hoog; en het is niet ondenkbaar dat dit soort opspraak hem in zijn persoonlijke

verhoudingen uiterst ongelegen kwam. Hij was er zich van bewust al vijanden genoeg te hebben. De klacht over laster is een telkens terugkerend thema in zijn werk.

Ook van deze tweede, amsterdamse druk, die men vrijblijvend op 1617 zal mogen dateren, bestaat jammer genoeg geen exemplaar meer. Al missen we aan die schuine liedjes op zichzelf misschien niet veel, we zouden in staat zijn geweest ze te vergelijken met de *klucht van de Molenaar*, met de situaties uit *Moortje*, met de snollenscène uit de *Spaanschen Brabander*, met gedichten als ‘Koortsigh Lietje’ (I: 107) en ‘Kockje’ (I: 196), om zodoende vast te stellen waar Bredero zelf de grens trok tussen fatsoen en onfatsoen, een grens immers die voor latere generaties, meer dan twee eeuwen lang, dwars door zijn eigen werk liep. Het is overigens goed te bedenken dat, voorzover wij weten, er in 1617 van deze gewaagde liedjes nog niets was gepubliceerd.

Ook de *derde druk*, door Bredero zelf bezorgd, is verloren gegaan; toch zijn er belangrijke gegevens overgeleverd. We kennen Bredero's voorrede doordat deze in de vierde en de vijfde druk is opgenomen; en uit die voorrede laat zich het een en ander afleiden. Als het waar is dat hij geen leids exemplaar meer bezat, moet Bredero een amsterdams exemplaar als kopij hebben gebruikt. Dat is door hem dan niet enkel gekuist van andermans vuil, maar ook aangevuld ‘met eenige nieuwetjes’ in het zo succesrijk gebleken speelse genre. Hoeveel het woord ‘eenige’ bij Bredero betekent, is niet bekend, en evenmin om wélke gedichten het gaat. Maar wel staat nu vast dat zijn boertige bijdragen aan *Apollo* niet hebben behoord tot een afgesloten tijdvak; integendeel, ook na 1615 is hij in dit genre doorgegaan. Het staat bovendien vast, dat zijn toegevoegde ‘nieuwetjes’ zich tot dit genre hebben beperkt. Hij vermeldt immers zelf dat hij zijn anders-geaarde teksten, zijn ‘Jammertjes, Klachten, Lyden, en Vermakelijckheit’ bestemd had eerlang te verschijnen in ‘een gróóter Lied-boeck, genaemt BRON DER MINNE’. De titel was er al, en de daarbij passende verzameling van overwegend amoureuze liederen stellig ook. Van een afzonderlijke groep vróme verzen wordt met geen woord gerept.

Het is onwaarschijnlijk dat de aangekondigde bundel Bron der Minne ooit het licht heeft gezien; iedere aanwijzing dienaangaande ontbreekt. Mogelijk heeft Bredero's onvoorziene dood de publikatie verhinderd. Is deze veronderstelling juist, dan ligt hierin een argument te meer om de derde druk van het *Geestich Liedt-Boecxken* te dateren op ten hoogste enige maanden voor zijn dood, dus voorjaar 1618. Zoveel is zeker, dat het zich net als de twee voorafgegane publikaties met dezelfde titel bewogen heeft binnen het luchtige genre, al zal men er goed aan doen de grenzen daarvan niet al te nauw te trekken. Met de vierde druk in handen - en dat kán - voelt men de waarschijnlijkheid groeien dat voor de eerste afdeling daarvan een exemplaar van de derde druk als kopij heeft gediend. En uit deze toch waarlijk niet al te gewaagde veronderstelling volgt dan meteen

dat de derde druk een bescheiden bundeltje moet zijn geweest van zo'n twee dozijn gedichten.

De *vierde druk* is bewaard gebleven in maar één exemplaar: een klein langwerpig boekje van 9,5 bij 7,2 cm. Het handhaaft de oude titel: *Geestigh Liedt-Boecxken*, door G.A. Bredero Amsterdammer. Het begint met een opmerkelijk voorbericht van de uitgever Tot de Leser, waarin Van der Plasse o.a. meedeelt dat hij dit bundeltje heeft 'doen oversien ende vermeerderen, met veele boertighe ende zin-rijcke Liedekens'. Daaruit mag men misschien afleiden dat hij de arbeid niet zelf heeft verricht maar die heeft laten doen; en zeker, dat de bundel méer boertige liederen bevat dan tevoren het geval is geweest. Na dit bericht volgt op blz. A2-A6 de 'Voor-Reden van G.A. Brederoos Gheestigh Liedt-Boecxken, by hem selven uyt-ghegheven', dat wil dus zeggen: de voorrede van de voorafgegane derde druk. Blz. A6v bevat een vierregelig versje, van de hand van Samuel Coster, 'Treurt niet, maer lieft ghy hem, zo gunt hem 't eeuwigh leven'; deze anonieme tekst behoort bij Bredero's portret op blz. A7r; de keerzijde daarvan is blank. Blz. A8r bevat een kleine prent, 8,1 bij 5,2 cm, gesigneerd Blondus fecit (dus van Michel le Blon); ze stelt een feestend boerengezelschap voor en sluit aan bij het eerste gedicht. Na een blanke linkerbladzij begint een paginering in arabische cijfers. De tekst wordt steeds uit hetzelfde lettertype gezet, met 14 à 15 regels per bladzij, zodat er iets ontstaat dat in alle eenvoud een rustige, bijna voornaam indruk maakt, althans naar modern begrip. Die indruk wordt nog versterkt doordat in zowat de helft van alle gevallen een lied bovenaan een bladzij begint. Wanneer een tekst middenin een pagina eindigt, staat op de benedenhelft daarvan de inzet van een nieuw lied. Alleen op blz. 15 en blz. 227 is de overschietende ruimte gevuld met een klein vignet.

De grote verrassing voor de argeloze lezer komt als hij het laatste blad van lied 26 omslaat; dan, rechts, staat er opeens een nieuwe titel: G.A. Brederoos Kleyne Bron der Minne. Die titel lijkt op Bredero's eigen aankondiging, maar met de intrigerende toevoeging 'Kleyne'. De keerzijde van dit titelblad is blank; daarna volgt een prent, gesigneerd Le Blond fecit, voorstellende de aanbidding van Venus door een aantal jonge mensen. Deze verbeelding sluit niet aan bij een bepaald lied, zeker niet bij het eerste, maar doelt blijkbaar op de titel in het algemeen: Venus bevindt zich op een monumentale fontein, een bron, en de jongeren drinken geknield uit het bekken waarin het water zich verzamelt. De keerzijde is weer blank. Op blz. 135 - derhalve zonder dat er een nieuwe paginering begint, maar wel met een nieuwe koptitel - staat het eerste van een reeks liederen, waarvan nr. 21 eindigt op blz. 227; de pagina daarna is weer blank.

De hierop volgende blz. (229) heeft een afwijkende vormgeving. Het is geen echt titelblad, de keerzijde is ook niet blank en er volgt evenmin een prent. Er is alleen een kopje in een wat groter corps: 'Aendachtighe Nieuwe Liedekens'. Direkt hieronder volgt dan zonder eigen titel de tekst van het lied: 'Myn sieltje

schreyt, dat sucht en weent'. Dat is het eerste van de acht die onder een nieuwe koptitel de ruimte vullen tot en met blz. 264. Daarna komen er nog enige ongenummerde pagina's waarop men achtereenvolgens aantreft:

Register van 't Gheestich Lied-Boecxken (blz. 265-266)

Register vande kleyne Bron der Minne (blz. 267-268)

Register vande Aendachtige Liedekens (blz. 269)

Den Drucker tot den Leser (blz. 270)

Deze vierde druk omvat dus 26 en 21 en 8 liederen, tezamen 55. Zoals de eerste afdeling, naar men mag aannemen, een wat vermeerderde herdruk is van de door Bredero zelf verzorgde derde druk, zo zal er voor de tweede afdeling gebruik zijn gemaakt van de door Bredero zelf voorbereide kopij van de Bron der Minne. Maar het *is* die Bron der Minne niet. Die werd immers door de dichter zelf getypeerd als 'een gróóter Liedboek' en bovendien vermeldt de drukker in 1621 dat de lezer nog het een en ander zal kunnen verwachten, en wel 'het Spel van *Angniet*, met noch twee andere spelen, en de *Groote Bron der Minne*, verciert met veel schoone copere Figuren'. Deze mededeling van de drukker op de laatste bladzijde van het boekje komt niet helemaal overeen met het bericht van de uitgever vóórin. Hoe men dit onderscheid moet gladstrijken, is een open vraag. Toch kan men moeilijk denken dat de drukker, Paulus van Ravesteyn, zich zonder voorkennis van de uitgever zou hebben veroorloofd iets mee te delen dat nog onjuist is ook. Men mag in dit alles een aanwijzing zien, dat in 1621 de definitieve vorm van de vijfde-druk-in-voorbereiding nog allerminst vast stond, en dat de uitgever, de drukker en de eventuele tekstverzorger stellig heel wat méer hebben gedaan dan de moderne filologie verantwoord acht.

In 1621 werd dus als tweede afdeling van Bredero's *Liedt-Boecxken* een Kleyne Bron der Minne gepubliceerd, en tegelijk een Groote Bron der Minne aangekondigd. Men kan niet in ernst menen dat Bredero twee verschillende bundels amoureuze liederen heeft nagelaten, laat staan drie: de Kleyne Bron der Minne, de Bron der Minne, en de Groote Bron der Minne. De veronderstelling ligt voor de hand, dat Van der Plasse, of wie dan ook, de term Kleyne heeft toegevoegd om aan te geven dat het nog maar ging om een gedeelte van het beschikbare materiaal. Er wordt immers gezegd, dat deze vierde druk van de Liedekens bedoeld is 'tot een monsterken ende staaltjen van noch wel over de twee hondert andere, die het licht niet ghesien en hebben, bij uwen overledenen Poët G.A. BREDERODE gerijmt.' Dat er behalve de 55 gepubliceerde gedichten meer dan 200 óngepubliceerde gereed lagen, samen dus zo'n 260, lijkt uitgeverslatijn; het getal van 200 gaat op voor de druk van 1622, maar dan met inbegrip van de ruim 50 uit 1621. Toen echter de term Kleyne eenmaal was gebruikt, drong de term Groote zich als vanzelf op om de tegenstelling voor het oog van de leesgrage koper te accentueren. Geen van de twee gedrukte titels is dus authentiek; de afzonderlijke

bundel, zoals Bredero die in voorbereiding had, heette eenvoudig: *Bron der Minne*.

Het feit dat de Aendachtighe Nieuwe Liedekens in 1621 noch een eigen titelblad, noch een eigen titelprent hebben, wekt onweerstaanbaar de indruk dat het hier een later toegevoegd groepje betreft, waarmee in de oorspronkelijke opzet geen rekening was gehouden. In Bredero's voorrede tot de derde druk wordt van liederen in het godvruchtig genre ook in het geheel niet gerept. Het ligt voor de hand te denken, dat men bij het ordenen van de handschriftelijke nalatenschap geconfronteerd werd met een hoeveelheid stichtelijke teksten die noch in het *Geestigh Liedt-Boecxken*, noch in de *Bron der Minne* op hun plaats zouden zijn geweest. Ze deden de dichter kennen van een nieuwe, haast onvermoede kant. En toen aldus, uit het beschikbare materiaal zelf, het denkbeeld van een derde afdeling ontstond, aansluitende overigens bij een oude rederijkerstraditie, was het ongewenst hiermee langer te wachten dan nodig was. Zoals de Kleyne Bron der Minne, in 1621, beschouwd mag worden als de aankondiging van de Groote Bron der Minnen in 1622, zo dient het aanhangsel van acht Aendachtighe Nieuwe Liedekens te worden beschouwd als het beginstadium van het Aendachtigh Liedt-Boeck in 1622. Maar dat die vijfde druk inderdaad een driedelige bundel zou worden, werd in 1621 nergens gezegd.

Het heeft zin de aandacht nog even te bepalen bij deze vierde druk, omdat dit unicum van zo unieke betekenis is voor het inzicht in Bredero's lyriek. Bij de 26 liederen uit de eerste afdeling zijn er vier die ook te vinden zijn in *Apollo*, 1615, namelijk:

Van Gysjen en Tryn Luls;
Aen-spraeck Vande Petemeuy, tot de Neef;
Aenspraeck Van den Oom tot de Nicht;
Van Fobert en Lobbetje.

Men had mogen verwachten dat ze er zouden staan in hun oorspronkelijke vorm en volgorde. Dat is niet het geval. In *Apollo* vullen ze blz. 49-55 als een aaneengesloten reeks met vier verwante titels: Boeren-Clucht; Boerinne-Clucht; Cluchtig Boeren-Liedt, en Boeren-Liedt. Ofschoon de tekst zelf in 1621 nauwelijks varianten bevat, blijken de titels gewijzigd te zijn en de volgorde ook. Er is bovendien een lied vóór en een lied tussen gevoegd. Wat eens als Boeren-Clucht het eerste was, werd als 'Aen-spraeck Vande Petemeuy' tot de Neef nu nr. 3; wat als Boerinne-Clucht het tweede was, werd als 'Aenspraeck Van den Oom tot de Nicht' nu nr. 4; wat als Cluchtig Boeren-Liedt het derde was, werd als 'Van Fobert en Lobbetje' nu nr. 6; en het vierde, het Boeren-Liedt, werd als 'Van Gysjen en Tryn Luls' nu nr. 2. Het lied waar de editie-1621 mee opent, het befaamde 'Boeren Geselschap', en het tussengevoegde lied nr. 5 'Twee-spraeck van Twee Buur-vvyven': 'Lieve kyeren wat een deun', hebben niet in *Apollo* gestaan. Aangezien er geen grond is voor de mening dat de vierde druk juist hier zou afwijken van de

derde, moet de situatie van dit eerste zetal ook zó zijn geweest in die door Bredero zelf bezorgde druk. Dan zijn er twee mogelijkheden: hij heeft de nrs. 1 en 5 toen toegevoegd en in verband daarmee de titels en de volgorde van de overige gewijzigd; ofwel hij trof ze alle zes reeds zó aan in het door hem als kopij gebruikte amsterdamse exemplaar dat juist in dit opzicht wel niet zal hebben verschild van het leidse dat dáaraan ten grondslag lag. In beide gevallen, hetzij bij de derde, hetzij bij de eerste druk, mag men er van uitgaan, dat het wijzigen van titels en volgorde, plus het voorvoegen van 'Boeren Geselschap' en het tussenvoegen van 'Twee-spraeck van Twee Buur-vvyven' zal zijn gedaan door Bredero zelf. Overweegt men de situatie als gold het de eerste druk, dan zou dit betekenen dat Bredero zijn volijverige leidse vriend niet enkel een aantal ongepubliceerde teksten heeft verschaft - dat immers zal zéker het geval zijn geweest - maar ook dat hij kort na de publikatie in *Apollo* al bezwaar had tegen de daar gebruikte titels. Zoiets ligt op een later ogenblik veel méér voor de hand. Kiezende tussen de eerste en de derde druk, meen ik dus dat 'Boeren Geselschap' en 'Twee-spraeck' beide wel zullen hebben behoord tot de 'nieuwetjes' waarmee Bredero in 1618 zijn eigen uitgave heeft verrijkt. Zelfs lijkt het me denkbaar dat de onvervangbare titel 'Boeren Geselschap' de dichter ertoe heeft gebracht een streep te halen door de vier titels uit *Apollo* waar immers ook steeds de term 'boer' in voorkwam. Het vooraan plaatsen van juist dit lied én het veranderen van de titels daarna had bovendien nog het voordeel, dat zijn eigen, derde druk zich al bij de eerste oogopslag onderscheidde van de vorige. Dit betekent natuurlijk allerm minst dat niet ook verderop nog liederen kunnen zijn toegevoegd. Zeker heeft Van der Plasse dit gedaan in de vierde druk: hij vermeldt het zelf in zijn bericht Tot den Leser.

Er zijn inderdaad twee gevallen waar mij een uitbreiding ná de derde druk waarschijnlijk lijkt, nl. 'Koortsigh Liedtje' en 'Kockje'. Ze behoren immers tot de meest gewaagde uit Bredero's lyriek, en het zou daarom hoogst inconsequent zijn geweest als hij ze had opgenomen in dezelfde bundel waarvan hij de Voor-Reden heeft gebruikt voor een felle uitval tegen de onstichtelijkheden van ánderen. Men kan dus ook niet aannemen dat ze er van de eerste druk af al hebben gestaan: in dat geval immers zou Bredero weinig recht hebben gehad om zo verontwaardigd te zijn over het 'on-eerlycke en ontuchtighe' van de ondergeschoven liedjes.

Deze eerste afdeling van de vierde druk roept nog wel méér problemen op: de toon van kluchtige volksheid houdt maar gedurende veertien liederen aan; het dan volgende Sint Janslied, dat waarschijnlijk uit 1610 dateert, is veel agressiever van toon. En het Amsterdams Klaaghlied, iets verderop, is vol wanhoop en kritiek. Van een geheel andere orde zijn de vragen bij de liefdeslyriek van het 'Avondt-Liedt': 'Ach proper dier waer wildy heen', en van het 'Nieuw Liedeken' kort daarna: 'Ick moet met sangh vertalen'. Hier immers is het een raadsel waarom ze niet in de tweede afdeling hun passende plaats hebben gekregen. De meest voor

de hand liggende oplossing is deze: zó stonden ze ook al in de derde druk; en als men zegt dat dit het probleem alleen maar verschuift, is het antwoord: toen Bredero zelf die derde druk bezorgde, kon hij deze liederen niet meer reserveren voor de ontworpen bundel *Bron der Minne*, omdat ze ook al te vinden waren geweest in de tweede en in de eerste druk.

Het is wel goed te bedenken dat zijn kleine bundel, op gezag van zijn zorgzame leidse vriend, *Geestlich Liedt-boecxken* heette, d.w.z. van geest getuigend; en dit is nog wel iets méér dan grappig, koddig of kluchtig. Weliswaar heeft Bredero in de Voor-Reden tot de derde druk een groot aantal dergelijke termen gebruikt: vrolijk, boertig, lacchelick, grillig, mal, sot en dartel. Maar een voorrede is iets anders dan een titel; en bovendien verkeerde hij blijkbaar in de mening dat boertig een afleiding was van boer. Hoe dit zij, de term Boertig komt tot en met 1621 in de titel niet voor; en de wel steeds gebruikte term Geestich is niet gekozen door Bredero zelf.

Met de Kleyne *Bron der Minne* wordt uiteraard een bundel erotische poëzie aangeduid. Maar met de teksten voor ogen moet men wel zeggen, dat ook hier de grenzen van het genre allerm minst strak zijn getrokken. Een spottend lied als: 'Ick wil Juffrouw (vertrout)' (I:407) zou beter in de eerste afdeling hebben gepast, terwijl: 'O ghy neus-wyse hoop! ghy nau gesette lieden' (I:607), met z'n bittere sociale kritiek, geheel op zichzelf staat. Het meest problematisch is wel: 'Edele ziel verheven, groots en schoon' (I:301). Ook als men de echt biografische liederen bij Bredero beperkt tot een veel kleiner groep dan men vroeger deed, dan nog hoort dit lied er onmiskenbaar bij. Het woord 'Tessel' in de vzn. 16 en 36 laat als toespeling op Maria Tesselschade geen enkele twijfel. Bredero had haar in 1616 zijn *Lucelle* opgedragen, hij was toen 31, zij 22 jaar oud. Al blijven de precieze feiten en omstandigheden onachterhaalbaar, het lied bewijst afdoende zowel zijn verliefdheid als het hopeloze ervan. Maar juist daarom is het ondenkbaar dat hij het zelf, dus in de derde druk, zou hebben gepubliceerd; het is zelfs nauwelijks denkbaar dat hij het ooit voor publikatie zou hebben bestemd, al mag men veilig veronderstellen dat hij niet zal hebben nagelaten het Tesselschade in handschrift te doen toekomen.

In vergelijking met de bescheiden vierde druk, doet de *viijfde*, 1622, aan als een royale uitgave. Het boek heeft een nieuwe en omvangrijke titel gekregen: *Boertigh, Amoreus en Aendachtigh Groot Lied-boeck* van G.A. Brederode, Amsteldammer. De bladspiegel is bijna vier maal zo groot. In plaats van twee afdelingen plus een wat onvolgroeid aanhangsel, zijn er na het uitvoerige voorwerk nu drie onderscheiden liedboeken, elk met een eigen titelblad, een eigen grote prent en een eigen paginering. In plaats van een mager portretje en twee prentjes vindt men nu een royaal portret, drie bladgrote gravures met onderschriften, twee pagina's 'pennekonst' en zeventien etsen van een kolom. Er is gewerkt met letters van allerlei slag: romein, cursief, fractuur, civilité, kleiner en groter, magerder en

vetter, en met opmerkelijke initialen van uiteenlopend karakter en formaat. Heel de rijk voorziene letterkast van een gerenommeerde drukkerij is uitgestald met als resultaat een wat warrig geheel waarin meer behaagzieke afwisseling dan stijlvolle eenvoud heerst. Waarom het ene lied zo, het andere zus werd gezet, is duister; slechts een enkele keer blijkt een bepaald corps te zijn gebruikt om een lied precies onderaan een kolom te doen eindigen. De uitgever heeft kennelijk vroegere verzamelbundels als *Den Bloem-Hof Van de Nederlantsche Ieught* (tweede druk 1610), *Apollo of Ghesangh der Musen* (1615) en vooral Jan Starters *Friesche Lusthof* (1621) van zijn collega en concurrent Dirck Pietersz. Voscuyl ten voorbeeld genomen, al ging het drukken van melodieën in notenschrift hem blijkbaar te ver.

Maar het grootste verschil met de voorgaande editie betreft de inhoud: in plaats van 55 liederen zijn het er nu 200. De eerste afdeling heeft een naam gekregen die tot nu toe niet bestond: Boertigh Liedt-boeck. De term Geestich, sinds het vroegste begin viermaal gebruikt, verdween voorgoed. Het aantal boertige liederen, of wat daarvoor moet doorgaan, werd vermeerderd van 26 op 82, dus ruim verdrievoudigd. Het is niet zo, dat deze 26 in hun oude volgorde eerst komen en de 56 nieuwe daarna. Halverwege verandert de reeks opeens: nr. 15 wordt XXIX, nr. 16 wordt XLIII enz. De reden daarvan ontgaat ons volstrekt en moet ook de kopers in 1622 zijn ontgaan, voorzover ze die vierde druk in hun bezit hadden. Zij zullen bij vergelijking niet enkel verrast maar ook verbaasd zijn geweest, en die verbazing kan alleen maar zijn gestegen naarmate ze de nieuwste Bredero verder bekeken.

Ook de tweede afdeling is herdoopt. In plaats van Kleyne Bron der Minne heet ze nu De Groote Bron Der Minnen. De titel Amoureuus Lied-boeck, die men op grond van het algemene frontispice zou mogen verwachten, komt evenmin voor als Bredero's eigen titel: Bron der Minne. De reeks erotische liederen is aangegroeid van 21 tot 79, en dus tennaastebij verviervoudigd. Ook hier is niet het vroegere twintigtal eerst afgedrukt en de 58 nieuwe daarna. Integendeel, van de volgorde uit 1621 is niets overgebleven: de eerste drie liederen uit de Kleyne Bron der Minne zijn in de Groote terecht gekomen als CXIX, CL en CXXIX; en dit laatste lied was ook al toegevoegd aan de boertige groep, als LXVI.

Het onderscheid bij de derde afdeling is nog ingrijpender. De vierde druk had geen derde deel, niets dan een aanhangsel van acht Aendachtighe Nieuwe Liedekens. Nu wordt er een compleet Aendachtigh Liedt-Boeck gepresenteerd met in totaal 39 liederen; en dit betekent dat hier het aantal vrijwel vervijfvoudigd is. Met de volgorde uit 1621 is nergens rekening gehouden, het eerste lied is zo min het eerste gebleven, als het laatste het laatste. En wat sommigen die ook de met liederen doorspekte bundels *Tragische Historien* in hun bezit hadden, niet zal zijn ontgaan: Bredero's *Groot Lied-boeck* werd afgesloten met een treffend

gebed van een stervende, dat echter als fragment van een uit het Frans vertaald gedicht al in 1614 was gepubliceerd.

Ofschoon er geen enkele reactie op deze uitgave bekend is - de opgenomen huldigingsgedichten moeten door de uitgever zijn gevraagd en gaan dus in feite aan de publikatie vooraf - zal ze op Bredero's bewonderaars een ronduit onthutsende indruk hebben gemaakt. De dichter was nu vier jaar dood, men kende zijn belangrijkste spelen, men kende zijn belangrijkste liederen, en plotseling werden vriend en vijand geconfronteerd met een kleine 150 uitermate ongelijksoortige gedichten waarvan vrijwel niemand het bestaan zal hebben vermoed. Hoe groot de opslag is geweest, weten we niet, hoe hoog de prijs evenmin. Maar indien Van der Plasse op een eclatant succes heeft gerekend, is hem dat in elk geval ontgaan. Een vergelijkbare bundel als Jan Starters *Friesche Lusthof* werd na de eerste editie van 1621 binnen zeer korte tijd zesmaal volledig herdrukt: in 1623, 1624, 1626, waarschijnlijk tweemaal in 1628, en opnieuw in 1634. Van Bredero's *Groot Lied-boeck* is echter nooit een complete herdruk verschenen, noch in de zeventiende, noch in de achttiende, noch in de negentiende eeuw vóór het jaar 1890. Wel heeft de zeventiende eeuw nog tweemaal een verzamelde herdruk van de spelen aangevuld met een liedboek, maar in de algemene titel daarvan heeft men waarheidsgetrouw de term *Groot geschrap*. De zesde en de zevende druk zijn niet anders dan bloemlezingen. Wie daaraan niet genoeg had, moest maar op zoek gaan naar een exemplaar van 1622.

De zesde druk heeft als titel: 'Boertigh, Amoureuus en aendachtigh Liedt-Boeck Van G.A. Brederode, Amsterdammer. t'Amstelredam, Voor Ioost Hartgers, Boeckverkooper in de Gast-huys-steegh, in de Boeck-winckel, Anno 1644'. Het karakter van bloemlezing blijkt al uit het feit dat Bredero's Voor-reden tot ongeveer twee vijfden is ingekort. Weliswaar heeft men de tekst ietwat aangepast door 'Gheestigh Liedt-Boecxken' te veranderen in 'Geestigh Liedt-Boeck', en door tegen het slot de aankondiging van de Bron der Minne te vervangen door 'deze drierlye', maar voor de rest is het een treurig voorbeeld van hersenloos geschrap. Wat er van Bredero's historisch belangrijke en psychologisch opmerkelijke beschouwingen is overgebleven, bestaat uit drie onsamenvangende fragmenten, waarvan het tweede zelfs midden in een volzin afbreekt, terwijl het derde, dat oorspronkelijk aansloot bij Bredero's polemieken tegen de onfatsoenlijke bezorgers van de amsterdamsche roofoed, nu in de lucht hangt en volstrekt onbegrijpelijk is geworden. Al is ook de rest van deze editie niet feilloos, zulke verminkingen doen zich verderop toch niet voor.

De drie afdelingen bevatten 20 en 29 en 32 liederen, tezamen 81; maar doordat er binnen de tweede afdeling vier liederen dubbel zijn opgenomen (22=37; 28=40; 31=44; 36=45) is het juiste totaal 77. Het is opmerkelijk dat er bij deze druk allereerst gebruik is gemaakt van de editie-1621. In het Boertig Liedt-boeck loopt

de volgorde geheel parallel, al zijn er acht liederen geschrapt en werd het slot uitgebreid met twee liederen, ontleend aan de editie-1622. Men krijgt de indruk dat er veel fatsoen zit in het schrappen: wel bleef het ‘Koortzich Liedtje’ gehandhaafd, maar ‘Kockje’ en ‘Tooverliedt’ zijn verdwenen. En verdwenen zijn ook drie liederen waarin een meisje zich wat al te openhartig uitlaat over verliefdheid en huwelijk. Aan de Bron der Minnen, nu eindelijk noch Kleyn als in 1621, noch Groot als in 1622, ligt eveneens de editie-1621 ten grondslag. Dat blijkt niet enkel uit de volgorde, maar overduidelijk uit de aanwezigheid van het lied: ‘O hoofdeloose sinnen’, dat in het *Groot Lied-Boeck* om duistere redenen ontbreekt. Inzake het op zichzelf natuurlijk niet te verantwoorden viertal verdubbelingen, is wel de opmerkelijkste constatering deze, dat blijkens de varianten de ene tekst telkens de editie-1621 volgt, de andere de editie-1622. Maar de verschillen tussen 1621 en 1622 zijn zó gering, dat niemand daaraan enig motief voor een tweevoudige opname zou kunnen ontlenen. De uitgever - of welke medewerker dan ook - was eenvoudig vergeten dat het lied al via de editie-1621 aanwezig was, toen hij de editie-1622 kritisch keurde op de daaraan te ontlenen toevoegingen. Het valt moeilijk uit te maken volgens welke normen men te werk is gegaan. Maar dat de uitgever een vroom man was of tenminste mikte op een vroom publiek, blijkt uit het Aendachtigh Liedtboeck. Zo althans luidt de titel, als in 1622; maar boven iedere rechterbladzij staat steeds Aendachtighe Liedekens, als in 1621. Openlijker blijk van de tweeledige oorsprong der kopij kan men zich niet wensen. De acht liederen uit 1621 zijn compleet aanwezig, en hun volgorde, ofschoon door tussenvoegingen wat losser, is nog verwant aan die van 1621. De overige 24 liederen, tussen en na deze acht, zijn uiteraard ontleend aan het *Groot Lied-boeck*. Nergens is enig symptoom dat het vermoeden wettigt als zou men ook nog handschriftelijke gegevens ter beschikking hebben gehad. Het Aendachtigh Liedt-boeck is met 32 liederen in 1644 de omvangrijkste afdeling van de drie. Het verschil met 1622, afgezien van de andere volgorde, betreft het schrappen van zes teksten: drie lange bruiloftsgedichten waarvan overigens de feestliedjes gehandhaafd bleven, twee stichtelijke beschouwingen waarvan althans één zich krachtig verzet tegen godsdienstige haarkloverijen, en tenslotte één lied dat conform de editie-1621 al in de Bron der Minnen was afgedrukt.

Samenvattend kan men zeggen dat in deze zesde druk het meest aanstootgevende werd verwijderd, de portie verliefdheid verminderd, de rederijkerij geschrapt, maar al het godsdienstige gehandhaafd en dus relatief vermeerderd. In het *Liedt-Boeck* van 1644 verschijnt Bredero als een fatsoenlijker, volwassener en vromer, om niet te zeggen orthodoxer zeventiende-eeuwer, dan in het *Groot Lied-boeck* van 1622. Men heeft een energieke poging gedaan hem postuum nog wat op te voeden, en is daar tot op zekere hoogte zelfs in geslaagd.

Het heeft meer dan dertig jaar geduurd eer er opnieuw iemand was die zich waagde aan een volledige uitgave van Bredero's werk: Jan Claesz. ten Hoorn,

t'Amstelredam. Hij drukte alle toneelspelen, alsook de Poëmata, de Kluchten en de Lijckdichten in één dik deel van 732 bladzijden, met 1678 als jaartal. En hoewel het *Liedt-boeck* in zijn reeks titels als nummer XIII en daarmee als laatste vermeld staat, heeft deze *zevende* druk behalve een eigen paginering ook een eigen jaartal: 1677.

Ten Hoorn heeft meer zorg aan de samenstelling besteed dan Van der Plasse in 1622, of Hartgers in 1644. Dat hij een exemplaar van de editie-1644 als kopij heeft gebruikt, is zonder meer duidelijk; maar hij heeft het blijkens een paar schrappingen kritisch gedaan, en er bovendien een stuk of wat liederen aan toegevoegd, ontleend aan de editie-1622. De in 1644 zinloos verminkte Voor-reden van Bredero is door hem echter zinloos herdrukt.

Het Boertigh Liedt-boeck bevat eerst de twintig liederen uit 1644 maar vult die aan met zes uit 1622 (of 1621, want dáar staan ze ook, en wat dichter bij elkaar). Aangezien hier echter zowel het 'Toover-Liedt' bij is, als 'Kockje', mag men Ten Hoorn de eer geven dat hij heeft geweigerd zich als censor op te werpen, en in alle objectiviteit zowel de dichter als de lezer hun rechtmatig aandeel aan wat vrolijk onfatsoen niet heeft misgund. In de tweede afdeling zijn de vier overbodige duplicaten verenkelvoudigd, terwijl er twee gedichten (nr. 41 en 42) werden overgenomen uit de editie-1622 (in 1621 komen ze niet voor). Aldus telt de Bron der Minnen nu 27 liederen. Het is storend dat er als 'kopje' boven de blz. 23, 25, 27 en 29 ten onrechte Boertigh Liedtboeck staat. In de derde afdeling heeft Ten Hoorn zich beperkt tot het schrappen van zeven gedichten. De onregelmatigheid in 1644, namelijk Aendachtigh Liedt-boeck (zoals in 1622) als titel, en Aendachtige Liedkens (zoals in 1621) boven de bladzijden, is hem blijkbaar ontgaan, en werd dus niet verbeterd. Weegt men de zeven verdwenen teksten af tegen de 25 gehandhaafde, dan blijft men in het ongewisse welk formeel of inhoudelijk feit de doorslag heeft gegeven. Maar de vermindering op zichzelf betekent binnen het gehele *Liedt-boeck* uiteraard een correctie op de editie-1644, en misschien is juist dat wel de bedoeling geweest. *

Beter dan enige voorgaande druk is de editie-1677 evenredig van bouw: 26 en 27 en 25 liederen. Ze is door de relatieve vermeerdering van het boertige en de relatieve beperking van het aandachtige ook beter in evenwicht en meer representatief. En indien men de teksten die als zelfstandig lied tekortschieten - een paar bruiloftsliederen en de feestzang bij het rederijkers-vismaal - voor lief neemt als de vertegenwoordigers van een soort gebruikslyriek waarvoor ook de dichter zelf zich niet heeft geschaamd, dan mag men de editie-1677 beschouwen als de beste Bredero-bundel waartoe de zeventiende eeuw in staat is geweest. Maar ze werd nooit herdrukt: voor de deftige heren van de dichtgenootschappen en het classicisme was Bredero te gewoon.

* Zie blz. 85-87.

II

Aan het kopende publiek van 1622 moet Bredero's *Groot Lied-boeck* zich hebben voorgedaan als een boek met pretentie. Wie het ter hand nam, kon merken dat de uitgever moeite noch kosten had gespaard om de lyrische nalatenschap van een vereerd dichter in waardige vorm te doen verschijnen. Dat had Cornelis van der Plasse in 1621 ook beloofd. Hij deelde toen mee dat hij bezig was de voorgenomen bundel van Bredero 'met schoone, in koper ghesnede, af-beeldinghen naer haren eysch ende behoorde te verçieren.' Al had de dichter zelf dan geen toezicht kunnen houden op de publikatie van zijn werk, de zorg daarvoor was in vertrouwde handen geweest. Die indruk wordt gewekt, en dat was blijkbaar de bedoeling. Die indruk wordt nog versterkt door wat Van der Plasse den Sang-gierighen Leser in 1622 te zeggen heeft: 'Hier is voor het eerst het dryvoudich Liede-boeck, dat u lieden den Poët selve al by zijn leven hadde toegeseyt, gelijk ghy uyt zijn volgende voor-reden genoechsaem kond verstaen.' En als hij er nog bijvoegt dat sommige liederen 'soo hy my meerendeels in syn leven geordonneert hadde' versierd zijn met schone zinrijke prenten, dan moet elke goedgelovige lezer wel menen dat er niets authentiekers denkbaar is dan dit *Groot Lied-boeck*.

Het is jammer voor Van der Plasse dat hij zich niet heeft beperkt tot een beroep op mondelinge ordonnantiën van Bredero zelf: een dode spreekt niet tegen. Maar bij schriftelijke ordonnantiën ligt de zaak anders: een dode schrijft soms wel eens tegen. Wie het advies van de uitgever volgt en die voorrede van Bredero 'genoechsaem' leest, kan met eigen ogen constateren dat daar volstrekt *niets* in staat over een driedelig liedboek. Integendeel, er wordt over *twee* liedboeken gesproken, twee afzonderlijke liedboeken, het bestaande *Geestigh Liedt-boecxken* en de aangekondigde *Bron der Minne*. Wat Bredero verder met zijn lyriek van plan was toen hij in augustus 1618 stierf, is onbekend, en wat hij gedaan zou hebben als hij was blijven leven, nog onbekender. Neemt men aan dat Van der Plasse in 1618 tennaastebij wist wat de dichter toen zowat wilde; neemt men tevens aan dat hij zich dit ook na enkele jaren nog redelijk goed herinnerde; en neemt men bovendien nog aan dat hij bereid was er ten volle rekening mee te houden, dan neemt men niet enkel méer aan dan menselijkerwijs verantwoord is, maar dan staat men ook voor een onoplosbaar probleem. Immers, wie uitgaat van de overtuiging dat het *Groot Lied-boeck* overeenstemt met Bredero's bedoelingen, die komt terecht bij de zekerheid dat het *Geestigh Liedt-boecxken* van 1621 daar dan helemaal *niet* mee overeenstemt. Het omgekeerde ligt natuurlijk veel méer voor de hand, ten eerste omdat 1621 korter na Bredero's dood is dan 1622; ten tweede omdat het *Geestigh Liedt-boecxken* tennaastebij klopt met Bredero's mededelingen en het 'dryvoudich Liede-boeck' geenszins.

Ook zonder concrete gegevens kan men zich wel ongeveer voorstellen hoe de gang van zaken is geweest. Bredero liet bij zijn onvoorziene dood een grote

hoeveelheid handschriften na, waaronder heel wat die al lang niet meer voor publikatie bestemd, en het misschien zelf wel nooit geweest waren: voorbijje jeugdproeven, voorbijje rederijkersrijmen, voorbijje liefdesverklaringen, voorbijje vroomheidsbetuigingen, teksten voor voorbijje gelegenheden, lyrische gedeelten uit nooit-voltooid toneelstukken, voorbijje berijmingen uit het Frans, toevallig onverscheurd gebleven of om sentimentele redenen bewaard. Met Bredero's eigen mededeling voor ogen beperkte de uitgever zich in 1621 vrijwel tot wat er al driemaal eerder in druk was verschenen en wat er klaar lag aan kopij. Maar daar er zoveel meer was dan men had gedacht, meende hij de dichter, de lezers en uiteraard zichzelf van dienst te zijn door te streven naar volledigheid en alles wat hij vond of te pakken kon krijgen af te drukken in dit ene boek. Aan het begin en het slot werden de luchtige en de stichtelijke liederen zo'n beetje bijeen gezet, en heel de moeilijk te ordenen rest waar nogal wat liefde in was verwerkt, kwam daartussenin. Sindsdien is het een even raadselachtig als belangrijk boek, des te raadselachtiger naarmate Bredero zich duidelijker doet kennen als een belangrijk dichter in een belangrijk tijdvak. Bij Hooft en bij hem begint de Gouden Eeuw: al het andere komt na zijn dood.

Wie met het *Groot Lied-boeck* nog iets méér doet dan het ter hand te nemen, bemerkt dat de pretentie van uiterste zorgvuldigheid niet wordt waar gemaakt. Na korte tijd stuit men op zoveel tekortkomingen in typografisch en literair opzicht, dat de verdenking van dilettantisch haastwerk zich niet laat onderdrukken. Verscheidene bladzijden zijn verkeerd genummerd, soms met het even cijfer rechts en het daarop volgende oneven cijfer op de voorgaande bladzij links; een enkele maal is er zelfs een hele reeks foutieve paginacijfers achter elkaar. In het Boertigh Liedt-boeck komen de bladzijden 65-72 tweemaal voor, als vel I en als vel K; de eenvoudigste verklaring is wel dat het Bruylofts-Ghedicht met het bijbehorende feestliedje dat precies de acht bladzijden van vel I vult, er later is tussengevoegd. Maar waarom dat juist hier en juist zo moest, is een open vraag. Lied III begint met een grotere sierletter W, maar nu leest men Wo in plaats van So. In de aanvangsregel van lied XXIX staat Sondahh, en bij zo'n gewoon woord is dat even onbegrijpelijk als storend. Lied XLIII heet Amsterdams Klaagh-Kiedt; enzovoorts. Natuurlijk zijn niet alle fouten zo evident, maar dat maakt de onzekerheid alleen maar groter. Men kan de verleiding om elk taalprobleem voor een drukfout te houden nu eenmaal niet bezweren door in elke drukfout een taalprobleem te zien.

Er zijn ook ongerechtigheden van heel andere aard. Onder de liederen zijn er twee die thuis horen in *Rodd'rick ende Alphonsus*. Ze werden niet alleen daar al in 1616 gedrukt, maar ze hebben ook de dramatische samenhang nodig om ten volle begrijpelijk te zijn. Zo is het eveneens met twee liederen uit *Griane*, één uit *Lucelle*, allen ook in 1616 gedrukt, en met niet minder dan zes uit *Stommen Ridder*, in 1619 gedrukt. Zelfs afgezien van de onzelfstandigheid die een groot deel van deze liederen kenmerkt, is het dubbel afdrukken, daar en nog eens hier,

een zinloze overbodigheid. Op grond hiervan hebben Kalff in 1890 en Knuttel in 1929 dan ook gemeend Vander Plasse te mogen corrigeren door zulke overbodigheden soms weg te laten. Maar wie zich rekenschap wil geven van het *Groot Lied-boeck* zoals het *is*, zal moeten beschikken over de complete tekst van 1622, inclusief z'n gebreken.

En dan gaat het niet enkel om teksten die eerst in een toneelstuk en nu ook in het *Groot Lied-boeck* zijn opgenomen, zonderling nog zijn de drie liederen die in volle omvang tweemaal in dit *Lied-boeck* staan, eerst in het Boertigh Liedt-boeck, daarna opnieuw in De Groote Bron der Minnen. Aan het einde van de bundel stuit men nog op een andere onjuistheid: temidden van Bredero's aandachtige liederen staat opeens een gedicht van Hooft, een lied uit zijn *Granida*, in 1615 gepubliceerd. Wie deze fout verklaarbaar acht aangezien Hoofts lied voorkomt in *Apollo* 1615, en daar voorzien is van de kenspreuk 't Kan verkeeren, behoort er wel bij te zeggen dat men in *Apollo* zelf die fout al had opgemerkt en de correctie in de Inhoud aangebracht. Al te veel literaire deskundigheid heeft Van der Plasse aan het *Groot Lied-boeck* niet verspild. En indien hij juist in dit opzicht, zij het ten onrechte, vertrouwd heeft op een anoniem gebleven medewerker, hijzelf zal toch wel verantwoordelijk zijn voor het ontoelaatbare feit dat dezelfde gravure tweemaal staat afgedrukt, eerst in het Boertigh Lied-boeck bij lied XXX, daarna opnieuw in de Groote Bron der Minnen bij lied CL, beide keren overigens zonder in conflict te komen met de tekst (I: 132 en 488). Uit zoiets blijkt nog iets anders dan onzorgvuldig beleid, namelijk ook de principiële zwakte van de indeling in drieën, zoals die door of namens Van der Plasse is aangebracht.

De termen Boertigh, Amoreus en Aendachtigh zijn de zeventiende-eeuwse kleinkinderen van zestiende-eeuwse grootvaders die in de Rederijderskamers gezag hadden. Ze heetten toen in een wat andere volgorde: Refreinen int sotte, int vroede en int amoureuse. Maar ze leden aan de eendere kwaal, zij het in mindere mate en met minder ernstige gevolgen. De drie genres, bij de Rederijders in de mode gekomen, werkten als voorbeeld en voorschrift voor de latere Rederijders, en aldus werd de mode tot traditie. Wanneer men een bundel Refreinen uitgaf, ging het meestal om werkstukken van verschillende hand; men kon bij het samenstellen de indeling gemakkelijk aanhouden, omdat die zich bij het schrijven al had doen gelden. Zo lang iedereen de grenzen van elk genre behoorlijk in acht nam, was er geen probleem. Het behoefde dus niemand te verontrusten dat de drieledige indeling noch homogeen was, noch compleet. Maar wie buiten de traditie staat, ziet onmiddellijk dat de rubrieken int sotte en int vroede zo contrair zijn, zo binair, dat ze geen ruimte laten voor een derde: wat niet sot is moet vroed, wat niet vroed is moet sot zijn. Wil men toch een neutrale zone tussen die twee domeinen afpalen, een soort niemandsland, dan is dat stellig niet per se en uitsluitend amoureux. De liefde immers past helemaal niet binnen het schema sot/vroed, omdat ze zowel in haar feitelijke als in haar literaire verschijningsvor-

men alle gradaties van hoogst vermakelijk tot diep tragisch omvat. De meeste daarvan zijn ook bij Bredero aanwezig; het verwondert dan ook niet, liefdesliederen zowel aan te treffen in het Boertigh Liedt-boeck als in het Aendachtigh Liedt-Boeck. Maar zelfs als ze daar niet misstaan, is dat geen geldige reden waarom men ze aan De Groote Bron der Minnen heeft onttrokken.

Door de drie traditionele rederijkersgenres als indeling op te leggen aan een poëzie die daaraan ontgroeid was, heeft Van der Plasse een ordening gesuggereerd die niet bestond en een wanorde veroorzaakt die voorkomen had kunnen worden. Men kan hem niet verontschuldigd achten door het feit dat een leidse vriend van Bredero een Geestig liedboekje had samengesteld, en Bredero zelf een amoureux liedboek voorbereid. Van der Plasse had die twee als gegeven feitelijkheden intact kunnen laten zonder daaraan consequenties te verbinden voor al het verdere materiaal. Door in 1621 het *Geestigh Lied-Boecxken* uit te breiden met de Kleyne Bron der Minne en te voorzien van het aanhangsel der acht Aendachtighe Liedekens sloeg hij - geheel buiten Bredero om - een weg in die hij in 1622 tot het einde toe heeft voortgezet. Tot het doodlopende einde toe.

Met de manuscripten in handen heeft men wellicht eens de mogelijkheid gehad om de chronologie te eerbiedigen en aldus de ontwikkeling van dit dichterschap te doen zien; of, indien men de toekomstige literatuur-historicus zijn inspraak misgunde, het aanwezige werk kunnen groeperen in een aantal rubrieken: gelegenheidsgedichten, liefdesliederen, klachten, godsdienstige liederen, vertaalde gedichten enz.; of, indien men geen voorschot wou nemen op zo'n klassicistisch gebruik, een indeling kunnen maken volgens criteria van stijl; het is immers duidelijk dat er in deze teksten meer dan één vormgevingsprincipe aanwijsbaar is. De uitgever echter heeft niets van dit alles gedaan, en de handschriften zijn weg.

Het is niet moeilijk het verwarringwekkende van de bestaande toestand aan een voorbeeld te demonstreren. De editie-1622 bevat negen bruiloftsgedichten; geen enkele daarvan is te vinden in de editie-1621, hoewel Bredero zelf er in *Apollo* twee had gepubliceerd. Men kan er moeilijk aan twijfelen dat er met een bruiloftsgedicht iets mis moet zijn als het niet tot het amoreuze genre behoort. De opname in De Groote Bron der Minnen zou dus altijd verantwoord zijn geweest. Maar negen bruiloftsgedichten na elkaar wordt misschien van het goede te veel; en om wat spreiding te bereiken had men desgewenst de vroegste gedichten iets meer naar voren kunnen plaatsen en de latere iets meer achteraan. Of de meer speelse, met klassieke thema's eerst, en de vrome, christelijke verderop. Met deze negen zelfstandige teksten in handen kon Van der Plasse in 1622 elke mogelijkheid overwegen, ieder argument tot z'n recht doen komen. Wat hij tot stand bracht, tart alle begrip. Er staan vier bruiloftsgedichten in het Boertigh Liedt-boeck: ze dagtekenen achtereenvolgens uit februari 1612, april 1615, november 1613 en maart 1612. In De Groote Bron der Minnen kwamen er,

vreemd genoeg, maar twee terecht: één uit april 1618 en één dat waarschijnlijk in de zomer van 1618 is ontstaan. De overige drie, in het Aendachtigh Liedt-Boeck, dagtekenen uit april 1616, mei 1618 en december 1617. Wie hier enige orde ontdekt, mag het zeggen.

Maar misschien wordt het raadsel opgelost als men afziet van de chronologie en rekening houdt met het bijzondere sentiment. Het is immers niet alleen denkbaar maar ook feitelijk zo, dat er in sommige bruiloftsgedichten een vrolijke, in andere een vrome toon heerst; en als men nu alle negen rangschikt in een scala van vrolijk tot vroom, wordt het wellicht duidelijk waarom er in 1622 besloten is tot déze plaatsing.

Van de vier in het Boertigh Liedt-boeck zijn er inderdaad drie waarin zich een fantasierijk spel met klassieke ontleningen beweegt rondom een fleurig stuk erotiek. Maar het tweede, uit april 1615, (I: 147), galmt van een zó prekerige ernst dat er noch bij het voortdurend tot eensgezindheid vermaande bruidspaar, noch bij de tafelgenoten ook maar een flauwe glimlach kan zijn gewekt, terwijl alles uitloopt op een feestlied met een psalm als melodie. Het is denkbaar dat het bruidspaar een *Bedroefde tijd* had doorgemaakt zodat er alle aanleiding was tot deze zware toonzetting, of zelfs dat de dichter gebonden was aan een opdracht van deze aard. Er kunnen bij zulk soort gelegenheidswerk nu eenmaal omstandigheden zijn geweest die ons ontgaan, al weten we met zekerheid dat op zo'n dag de bruidsnacht dichter bij is dan het eeuwig leven. Maar dit alles doet niet ter zake. Waar het om gaat is dat met *dit* gedicht in het Boertigh Liedt-boeck, en met de liederen XXI en LXVII evenzeer, de kwalificatie 'boertigh' iedere zin verliest. Men behoeft geen rekening te houden met wat Bredero zelf dacht of voorgaf te denken, namelijk dat boertigh zoiets was als boers, boerachtig, en dús voor stadse ogen lachwekkend. De titel immers is niet van Bredero, en Van der Plasse gebruikt het woord duidelijk als synoniem van int sotte. Dat genre nu is in het hele *Groot Lied-boeck* vertegenwoordigd met ten hoogste 25 liederen. De eerste 15 daarvan staan achter elkaar aan het begin, van ouds de vaste kern. De overige tien staan verspreid, vrij ver uiteen, ten dele zelfs buiten de eerste afdeling. Terwijl het Boertigh Liedt-boeck de pretentie heeft uit 82 titels te bestaan, bevat het maar 22 die men met enig recht tot het luchtige genre kan rekenen. Als men dan ook nog vaststelt dat er een stuk of vier zijn die binnen het stichtelijke genre vallen, blijven er 56 liederen over die noch boertigh zijn, noch stichtelijk, maar ronduit amoureuus, verlangend, prijzend, wervend, vleierend, smachtend, berustend, klagend, verwijtend, afscheid nemend, in iedere toonaard en in iedere stijl.

Bij zo'n overloed van verliefdheden zou niets gemakkelijker zijn geweest dan aan De Groote Bron der Minnen een in vele variaties homogene inhoud te geven. Maar dat is niet gebeurd. Hoewel minder ongelijksoortig dan de eerste afdeling, is ook deze tweede in het bezit van een stuk of wat uitzonderingen: luchtige liederen als 'Wat baat u de voochdy van Landen en van Steen' (I:385), of 'Ick wil

Juffrouw (vertrout,)’ (I:407), en enkele ernstige zoals het franse sonnet (I:354) dat vanwege z'n gebedskarakter wel bij uitstek tot het aandachtige genre behoort.

De derde afdeling is in haar stichtelijkheid de meest consequente, want ook de drie bruiloftsgedichten zijn zwaar van godsdienstig vermaan. Toch is er onder de bijbehorende feestliedjes één dat uit de plechtstatige toon springt en de jeugdige bruiloftsgasten opwekt nu eens een rondje te kussen. Ook het ‘Camer-Liedt’ ter ere van het retorische visdiner (I:591) en het hier toch al misplaatste lied uit Hoofts *Granida* blijven niet binnen de perken der aandachtigheid. Zelfs in dit derde Liedt-Boeck is de eenheid dus niet volmaakt.

Maar de opgelegde indeling heeft bovendien iets tot gevolg gehad dat zo mogelijk nog storender is. Ook als men de thematiek strikt in acht had genomen, waren de stilistische verschillen immers in volle omvang blijven bestaan. Het inleidende Apollo-gedicht en het triomfale ‘sonnet’ op Amsterdam zijn renaissancistisch, maar van het ‘Boeren Geselschap’ af heerst de vlotte toon van het volkslied. Dat blijft een tijdlang zo, tot in lied XVII opeens weer de gedragen alexandrijnen van de renaissance klinken. Na lied XXIX, het haast impressionistische Sint-Janslied, valt men onverhoeds in de reinste rederijkerij. Zo is het ook na lied XL, het uitdagende drinklied voor de dorstige Haarlemmers; en op de rederijkersrijmen van lied XLII volgt de volkstoos van het ‘Amsterdams Klaagh-Liedt’.

In de tweede afdeling is het niet anders: met de voldragen renaissancistische jamben voor Tesselschade nog in de herinnering: ‘Edele ziel verheven, groots en schoon’, moet men opnieuw naar het rederijkersgeredeneer. En wie net gewend is aan de kunstvaardige binnenrijmen van lied CI, het trieste verwijt van het bedrogen meisje, krijgt daarna het franse sonnet in renaissancestijl te lezen en dan een hele rij rederijkerijtjes met lied CXII als dieptepunt. Via het lied uit *Lucelle* zijn we opeens bij het levenslustige lied CXIV met z'n contrapunt van volkstoos en renaissance. Men moet er zich eens toe zetten de reeks van lied CXLIII tot en met CXLVII in één ruk te lezen, niet zo zeer om de ongelijkwaardigheid als om de ongelijksoortigheid ervan.

Het is in het Aendachtigh Liedt-Boeck niet anders. Temidden van gedichten in welverzorgde alexandrijnen en liederen als ‘Wat dat de wereld is’, die ieder probleem van stijl ontstijgen, vindt men rederijkersbedenksels als het gemoraliseer over Elck en over Selfs, het ‘Klachtigh A.B.C. Liedt’ en het van binnenrijmen verstikte gemor tegen de geldhonger.

Men moet het niet willen ontkennen: er zijn meer Bredero's dan één. In zijn *Groot Lied-boeck* is soms een rederijker aan het woord, soms een renaissancist. Al wisselen ze elkaar zelfs binnen eenzelfde lied wel eens af, meestal toch zwijgt de een wanneer de ander zingt. Soms ook zwijgen ze beiden: dan is er een derde Bredero aanwezig die zijn kracht vindt in de anonieme traditie van het volkslied. En wie goed luistert, hoort af en toe nog een vierde, de werkelijk gróte kunstenaar

die zich de verworvenheden van alle drie cultuurlagen heeft toegeëigend om ze op soevereine wijze ondergeschikt te maken aan zijn meest persoonlijke poëzie. Men kan niet ontkomen aan de veronderstelling, dat deze verschijningsvormen van eenzelfde dichterschap identiek zijn aan de fazen van een ontwikkelingsgang die zo'n tien à twaalf jaar zal hebben geduurd. Maar het blijft een veronderstelling: geen enkele dichterlijke ontwikkeling immers is ooit volstrekt geleidelijk verlopen; en zeker gaf de literaire situatie in het vroeg-zeventiende-eeuwse Amsterdam er al heel weinig aanleiding toe: twee soorten burgerlijke rederijkerij, een inheemse en een brabantse, en daartegenin de italiaanse renaissance van de aristocratische jonge Hooft. Zo lang exacte gegevens ontbreken, blijft elke datering op grond van stilistische kenmerken een vergelijking met te veel onbekenden. Alleen al de gelijktijdigheid van maatvast alexandrijnen in een bruiloftsgedicht en van onmiskenbare rederijkerselementen in het bijbehorende feestlied vormt een waarschuwing voor al te voortvarende conclusies.

En toch: hoe zeer zonder exactheid, hoe zeer onder voorbehoud: bij Bredero's rederijkersstijl laat de suggestie van een betrekkelijk vroege periode zich niet onderdrukken. De botsing van suggesties die aldus ontstaat, had iedere onderzoeker met de grootste argwaan moeten vervullen. Het *Groot Lied-boeck* immers is juist in zijn opbouw uitermate suggestief. Met de volgorde boertigh, amoreus en aendachtigh voor ogen meende iedereen te begrijpen wat er zich feitelijk en psychologisch had afgespeeld: na een jeugd waarvan men vrijwel niets wist, was Bredero zijn dichterschap begonnen met jaren van joligheid en spot; dan volgde er een periode van verliefdheid op meisjes van velerlei naam, haarkleur, ogen, godsdienst en stand; en toen zijn liefde geen weerklank vond en de gezondheid van de dolle vaandrig door avonturen met wijntje, trijntje en op het ijs bedreigd raakte, kwam er tenslotte een tijd van bekering met liederen van zondebesef, godsvrucht en stervensbereidheid. De zekerheid omtrent dit laatste tijdvak werd nog bevestigd door de derde grote gravure met haar stichtelijke onderschrift en vooral door het slotgedicht, waarvan blijkbaar niemand meer wist dat het een fragment was van een vertaling die al uit 1614 dateerde.

Van deze structurele suggestie zijn totnutoe allen die zich met Bredero hebben bezig gehouden, het slachtoffer geworden. Zij hebben de door of namens de uitgever aangebrachte ordening opgevat als de betrouwbare weergave van een authentieke dichterlijke ontwikkeling. Zij hebben bovendien de teksten gelezen als waren het bladzijden uit een intiem dagboek, zonder zich te realiseren hoe groot het verschil is tussen liederen voor samenzang, een sindsdien in onbruik geraakt genre, en de moderne belijdenislyriek - al is het ook daar niet verantwoord de poëtische ik-figuur klakkeloos met de alledaagse ik-figuur gelijk te stellen. Indien zij behalve voor de structurele suggestie ook ontvankelijk waren geweest voor de stilistische suggestie, had de tegenstrijdigheid hen in alle scherpheid getroffen: het is immers uitgesloten dat een deel van het Aendachtigh

Liedt-Boeck tegelijk om z'n zondebesef tot de eindfase van Bredero's dichterschap zou behoren, en om z'n rederijkersstijl tot de beginfase ervan. Ook al kan men deze tegenstrijdigheid slechts constateren maar bij gebrek aan dateerbare gegevens niet bevredigend oplossen, er valt moeilijk aan te twijfelen wélke van de twee suggesties de voorkeur verdient: een dichter kent men aan zijn stijl.

De conclusie is onontkoombaar: het *Groot Lied-boeck* van 1622 is een uiterst belangrijke bundel met een uiterst verwarde structuur. In chronologisch opzicht misleidend, in thematologisch opzicht inconsequent, in stilistisch opzicht chaotisch, laat het de wetenschappelijke onderzoeker geen andere mogelijkheid dan zich bezig te houden met de verschillende aspecten op zichzelf. Wie behoefte heeft aan voorbarige en onbetrouwbare samenvattingen, kan ze vinden; maar een betrouwbare beschrijving en inventarisatie van de verschijnselen ontbreekt. Eerst als in dat gemis is voorzien, kan men zich afvragen in hoeverre er een synthese denkbaar is die stand houdt.

III

Indien Bredero ieder werk had gedateerd, zoals Hooft dat soms zelfs bij onderdelen heeft gedaan, zou men uit de chronologische ordening van alle teksten de ontwikkeling van zijn dichterschap kunnen aflezen, en misschien ook die van zijn persoonlijkheid. Dan ook zou blijken in hoeverre er in zijn korte leven een aanwijsbare opeenvolging is van verschillende perioden.

In het *Groot Lied-boeck* draagt geen enkel gedicht een datum, maar daaruit volgt nog niet dat er helemaal nooit iets door hemzelf gedateerd zou zijn. Het enige stukje handschrift dat volstrekt authentiek is, de rijmspreuk in het album van Ernst Brinck, bevat de naam Garbrant A. Brederode, de toevoeging Amstelredammer, de zinspreuk 't Kan Verkeeren, en tenslotte de datum A. ° 1618 July den 4^{de}. Dat was dan ook in een liber amicorum. Zeker, maar het gedicht 'Tot den Leser' vóór de *Spaanschen Brabander* draagt in gedrukte vorm de datering: A. ° 1618. den 6. Iunij, en aan het slot van *Stommen Ridder* staat: A. ° 1618. den 8. Iunij. De veronderstelling dat er in de zomer van 1618 voor Bredero dan wel een bijzondere reden zal zijn geweest om te dateren is ongegrond. Hij heeft vooral blijkens teksten uit de *Nederduytsche Rijmen* meer en eerder gedateerd:

De brief aan Carel Quina draagt een datum: Den 23 Maert 1611.

De *Klucht vande Koe* draagt een datum: Den 6. Augustus 1612.

Het berijmde 'Antwoord aan Jacob Barthout' draagt een datum: In midd-somer Anno 1613.

Het gedicht 'Lof Van de Ryckdom' draagt een datum: Ghemaect in 't Jaer 1613. Den 26. October.

Het gedicht ‘Lof Van de Armoede’ draagt een datum: Anno 1614. Den vierden Januarij.

De opdracht van *Moortje* aan Iacob van Dijck draagt een datum: de lesten December, int Jaar 1616.

De *Spaanschen Brabander* draagt een datum: Volmaeckt in 't Jaer 1617. In April.

De reeks ‘Grillen’ op de twaalf maanden draagt een datum: Gemaect in November 1617.

Met dit overzicht in handen kan niemand nog geloven dat er op het manuscript van alle tweehonderd gedichten uit het Groot Lied-boeck stuk voor stuk wel een zinspreuk heeft gestaan en nooit een dagtekening. Er is klaarblijkelijk door of namens de uitgever een radicale uniformering toegepast waardoor enige en misschien wel talrijke secundaire gegevens voorgoed verloren zijn gegaan.

Wie op zoek gaat naar chronologie vindt uiteraard minder dan hij zou wensen, maar staat tenslotte niet met lege handen. Niet alles dat geen datum draagt is volstrekt ondateerbaar. De liminaria die hij af en toe heeft geschreven voor werk van anderen, dagtekenen uiteraard uit de tijd van de publikatie. Wel zijn er enkele gelegenheidsgedichten die ons in een vicieuze cirkel brengen: indien het gedicht maar een datum had, zouden we ook die van de gebeurtenis weten, en omgekeerd. Maar bij de bruiloftsgedichten is er geen probleem: al de negen bruidsparen zijn deugdelijk aangetroffen in de dokumenten op het Gemeente-archief van Amsterdam. Omdat elk bruiloftsgedicht een feestlied bij zich heeft, zijn er dus negen paar teksten waarvan de datum van ontstaan tennaastebij zeker is. Tennaastebij: want al zullen ze door de dichter zelf tijdens het feestmaal zijn voorgedragen, niemand kan weten of hij ze heeft geschreven een week, een maand of een kwartaal daarvoor. Misschien zelfs wel langer: het negende immers (I:445) betreft een huwelijk dat in oktober 1619 werd voltrokken, ruim een jaar na Bredero's dood. De waarschijnlijkheid dat iemand zo'n gelegenheidsgedicht meer dan een jaar van tevoren schrijft, is bepaald minder groot dan dat een voorgenomen huwelijksvoltrekking moet worden uitgesteld, om welke reden dan ook. Wel wijkt juist dit gedicht met gekruist rijm af van de acht voorgaande die alle gepaard rijm hebben; wel gaat juist dit gedicht niet samen met een lied en kan men er alleen onder enig voorbehoud een even verweesde feestzang mee verbinden; toch is er geen reden om aan het auteurschap van Bredero te twijfelen. Alleen de tijd van ontstaan: zomer 1618, blijft als veronderstelling wat vaag. Door al de bruiloftsgedichten met hun feestliederen chronologisch te ordenen krijgt men de volgende reeks:

februari	1612	XVII en XVIII	I: 91 en 96
maart	1612	LXI en LXII	I: 230 en 236
november	1613	XLVII en XLVIII	I: 183 en 190
april	1615	XXXVI en XXXVII	I: 147 en 152
september	1616	CLXVII en CLXVIII	I: 533 en 538
januari	1618	CXC en CXCI	I: 599 en 603
april	1618	CXV en XCVI	I: 330 en 337
mei	1618	CLXXVIII en CLXXIX	I: 563 en 568
zomer	1618	CXXXVI en CXI	I: 445 en 377

De andere dateerbare gedichten in het *Groot Lied-boeck* zijn kleiner in aantal en steunen op minder stevige grond.

Lied CLI met z'n hooftiaanse inzet: 'Ay hooch verheven Ziel, en overschoone Vrouwe', staat in de tweede druk van *Den Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught*, Amsterdam 1610, en is daarmee van alle dateerbaarheden de vroegste. Nu is er in dit geval wel enige reden tot voorzichtigheid: het lied heeft in *Den Bloem-Hof* zeven strofen en noch naam noch zinspreuk, en in het *Groot Lied-boeck* drie strofen minder maar de zinspreuk meer. Was het gedicht door Van der Plasse aan *Den Bloem-Hof* ontleend, dan zou het zeven strofen hebben geteld. Maar hij kón het er niet aan ontleenen omdat het daar anoniem was. Het is dus in het *Groot Lied-boeck* opgenomen buiten *Den Bloem-Hof* om.

Een vergelijkbaar geval doet zich voor bij lied LV: 'Weet ghy Maachden arm en rijk'. Het is gepubliceerd in *T'Vermaeck der Ieught*, Franeker 1612 met als titel 'Een Dochters Liedt', maar zonder naam of zinspreuk. Het staat in vrijwel identieke vorm ook in de tweede druk: Leeuwarden 1616. In beide drukken heeft dit lied vijf strofen, maar in het *Groot Lied-boeck* heeft het er vier. Hoe een lied van Bredero terecht kwam in zo'n friese uitgave is een open vraag; en de kwestie van het auteurschap eigenlijk ook. Het enig zekere is dat het in 1622 niet kan zijn ontleend aan *T'Vermaeck der Ieught*. Er moet dus een handschrift zijn geweest, een korter handschrift, een onvolledig handschrift misschien; en dáaronder zou dan de zinspreuk hebben gestaan? Men moet niet méer willen geloven dan het waarschijnlijke. Als er één argument is om te menen dat die paar honderd zinspreuken in de editie-1622 grotendeels te danken zijn aan de volledigheidsdruft van de uitgever, dan ligt het hier. Maar als er in Bredero's nalatenschap teksten zijn gevonden, wel in zijn handschrift maar zonder enige aanduiding van zijn auteurschap, bestaat ook de mogelijkheid dat er teksten bij zijn die hij om welke reden dan ook eens had overgeschreven, laten we zeggen omdat hij ze mooi vond. Als dit een gedicht betreft dat ook in de versie die hij vóór zich had, geen naam of zinspreuk droeg, had Bredero zijn literaire executeur-testamentair alleen kunnen waarschuwen met de aantekening 'niet van mij', of woorden van gelijke strekking. Dat heeft hij natuurlijk niet gedaan. Indien

iemand, eeuwen later, zich gerechtigd acht tot een argwaan die de tijdgenoot blijkbaar vreemd is

geweest, zal het alleen in een uitzonderlijk geval mogelijk zijn genoeg argumenten aan te voeren voor een redelijke graad van bijna-zekerheid. Dat lijkt mij in deze gevallen onwaarschijnlijk, aangezien het meest opmerkelijke aspect van lied CL, de renaissancistische alexandrijn op een zo vroeg tijdstip, nauwelijks verrassend kan heten: in 1611 immers gebruikt Bredero de alexandrijn zo'n tweeduizend maal in zijn *Rodd'rick ende Alphonsus*, en waarlijk niet als vingeroefening.

Een tweede gedicht uit 1610, lied XXIX, ontleent zijn dateerbaarheid aan een heel ander gegeven: het feit namelijk dat er geen afdoende reden is om de inzet ervan een fictie te achten:

Sondagh, Sondagh lest-leden
Op eenen St. Jans-dach.-
(I: 126)

Denkende aan de poëziebeschouwingen van Batavus Droogstoppel inzake 'de lucht is guur en 't is vier uur', kan men opmerken dat Bredero met elke dag binnen de maat was gebleven, behalve met donderdag en zaterdag; en waarom zou hij niet dinsdag hebben gezegd wanneer het een dinsdag was geweest? Maar denkkelijk vond dit volksvermaak helemaal zo massaal niet plaats in de jaren met St. Jan op een doordeweekse dag. Het wás dus zondag, er is geen reden voor het tegendeel. En het was ook 'lest-leden', want waarom zou iemand dit zo schrijven als het niet ging om iets dat hij kort tevoren had bijgewoond? Rijmnood soms, al in het eerste vers? De enige twee jaren uit het begin van de 17de eeuw waarin 24 juni op een zondag viel, zijn 1604 en 1610; doordat 1616 een schrikkeljaar was, kwam na de zaterdag van 1615 nu de maandag. Daarmee vervalt 1616. En 1604 is te vroeg. Dat een dichter van 19 jaar dit grandioze lied zou hebben gemaakt, is denkbaar; maar dat een 19-jarige, na dit te hebben gemaakt, verder zes jaar zwijgt, niet.

Er is een mededeling van Bredero, uit 1616, over zijn vroege liefde voor de poëzie. Ik wil u vrijmoedig belijden, zo zegt hij in de voorrede tot *Rodd'rick ende Alphonsus* 'dat ick van mijn kindtsche beenen af boven alle andere soete Tijtkortinghe de lieffelijcke Poesye hebbe verkoren, ende alle'tsints alsulcke Ghesellen ghesocht ende bemindt, die my hier in ghelijck waren, om met haar in plaats van andere onghoorloftheden te onderhandelen, waar in ick waarlijck soo gheluckigh ben gheweest, dat ick tot tegenwoordigh toe der bester gheselschappe hebbe ghenoten, so wel van kunstigh en sin-rijck rymen, als van treffelijckheydt van staat.' Maar wie dit aanvoert als bewijs dat hij van jongs af poëzie heeft geschréven, haalt er meer uit dan verantwoord is. Men kan er immers even goed - en m.i. beter - uit afleiden dat hij van jongs af graag poëzie heeft gelezen en er met anderen over gediscussieerd. Dat was al rijkelijk ongewoon.

Het bijzondere van het Sint-Janslied is het samenspel van traditionele en persoonlijke factoren. Het rijmschema komt overeen met de rederijkersstrofe die door Matthijs de Castelein 'ghecrust oft ouerslegghen dicht' wordt genoemd, en in zijn intrigerend Schaeberd toegepast: de twee helften van de achtregelige

strofe, elk met twee gekruiste rijmklanken, zijn geschakeld door eenzelfde rijm in het vierde en het vijfde vers: a b a b b c b c. Ook andere rederijkers hebben deze vorm gebruikt; in het *Antwerps Liedboek* vindt men er meer dan een dozijn voorbeelden van. Bredero's gedicht heeft de directe verteltechniek van het volkslied, de taal is populair, en op de achtergrond doet zich het ressentiment gelden van de economische concurrentie tussen het expansieve Amsterdam en het overvleugelde Haarlem. Maar de detaillering is noch algemeen, noch traditioneel: de persoonlijke rijkdom aan schilderachtige, om niet te zeggen impressionistische zichtbaarheden maakt dit lied uniek in de nederlandse letteren anno 1610. Van het eerste ogenblik af ziet men de dichter-schilder zich bewegen tussen de feestende menigte, dan zich afzonderen om verder toe te kijken van terzijde: een kritisch geamuseerd waarnemer met een uitermate scherpe blik. De mensen, de dingen, de omgeving en de gebeurtenissen, alles wordt genoteerd in woorden vol zintuiglijkheid, adjectiva voor het oog: groen, glad, hard, dor, droog, en werkwoorden voor het oor; renden, klatterden, rumoeren, raesden, riepen, kreten. Omdat het jongvolk per boerenkar naar Haarlem wil, volgen er als vanzelf een paar strofen om de gierige Haarlemmers te jennen. En even organisch nadert het lied zijn einde in de schets van de ontnuchterd teruggekeerde feestgangers. Zoals er aanvankelijk twee strofen waren waarin de dichter zijn waarnemingspost beschreef, zo geven de laatste twee strofen even persoonlijk zijn samenvattend oordeel, plus nog een schimpscheut tot slot.

Men kan uit dit gedicht velerlei karakteristieke kwaliteiten van Bredero's dichterschap opmaken, en als men er het andere uit 1610 bijvoegt, is de scala vrijwel compleet: volkslied, rederijkerij, renaissance en eigen inbreng. In hun gelijktijdigheid vormen deze vier één waarschuwing tegen de illusie als zou men zijn werk kunnen indelen in stijlperioden die door waterdichte schotten gescheiden zijn. Anno 1610 blijkt hij met vrijmoedigheid gebruik te maken van al de verschillende, om niet te zeggen tegenstrijdige stilistische mogelijkheden die er toen in het literaire leven van Amsterdam te vinden waren. Daaruit volgt nog niet dat dit voortaan zo zou blijven; het ligt zelfs voor de hand te denken dat sommige factoren allengs af en andere toe zijn gaan nemen, zodat er toch een ándersgeaard samenspel ontstaat.

Het zijn niet de twee liederen XXXV en XCVIII, aan *Rodd'rick ende Alphonsus* ontleend en dus in 1611 geschreven, die deze conclusie bevestigen, al komen ze er ook niet mee in conflict - de bevestiging ligt in de bruiloftsgedichten van februari en maart 1612 met de bijbehorende feestliedjes. Ook al rekent men zulk gelegenheidswerk niet tot de hoogtepunten van Bredero's dichterschap, dan nog hebben ze een onvervangbaar belang: ze vermeerderen het kleine aantal exacte gegevens, zowel omtrent zijn levensloop als omtrent de aard en de ontwikkeling van zijn talent.

Het bruiloftsgedicht dat Bredero op 26 februari 1612 heeft voorgedragen en

waarvan een amateuristisch gedrukt exemplaar aan de disgenoten zal zijn uitgereikt, is renaissancistisch naar inhoud en vorm. Dat was ook de bedoeling, want al in de aanhef laat de dichter Cupido zeggen:

Het oude is men warsch, wat nieuws verquickt de Vol'cken.
(I: 91)

Het is een luchtig gefantaseerd verhaal: de dichter, door Cupido meegenomen naar de godenhemel, krijgt daar te zien hoe diens macht de zoveel machtiger goden in vuur en vlam zet. Maar als het liefdegodje de dichter oproept de openlijke schande van deze erotisch overheerste heersers te beschrijven, verbant Jupiter beiden uit de hemel. Terug op aarde, is de dichter er getuige van, hoe velen er door Cupido's pijlen worden geraakt: zoals immers ook déze bruidegom en déze bruid, die op het punt staan het feestmaal te verlaten voor een veel feestelijker samenzijn. De onverbloemde seksualiteit in de vzn. 92-96, 100 en 105-106 wordt nergens scabreus; iedereen wist immers waar het bij een bruiloft om ging: het bedvermaak straks en het eerste kind na de gepaste driekwart jaar.

Bredero's tekst moet nogal zijn ingeslagen, want voor de bruiloft van 25 maart 1612 schreef hij een variatie op hetzelfde thema: ook nu vertoeft zijn geest in de godenhemel, ook nu bemerkt hij Cupido's macht over de andere goden, maar de hemelse verwarring wordt veel gedetailleerder en anekdotischer beschreven. (I: 230) Komen er in het eerste dichtstuk maar drie goden voor: Jupijn, Cupido en Venus, dit tweede heeft er negen: Cupido, Venus, Iupijn, Iuno, Phoebus, Pluto, Proserpina, Neptun, Mars, en ook nog een klassieke nimf: Daphne. Het aantal mythologische verhalen is verveelvoudigd. Men vraagt zich af hoeveel van de bruiloftsgasten uit de amsterdamse middenstand anno 1612 over genoeg klassieke kennis konden beschikken om greep te hebben op de zonnegod met zijn overwonnen Serpent, de titel Hoeren-soon voor Cupido, en de driehoeksverhouding Mars, Venus en 'haar beroockte Smit'. Maar misschien vonden ze zulke termen op zichzelf al reden genoeg om te lachen.

Wat Bredero in 1612 de feestgenoten schenkt, is klassieke wijn in renaissancistische glazen. Maar met de statige alexandrijn nog in de mond nodigt hij hen uit tot samenzang. Ze hadden het allen vóór zich: een nieuw bruiloftslied; en zeker was het nieuw in de zin van onbekend. Maar tegelijk was het zo oud als de rederijkerij: traditioneel van klank en woordkeus en zinsbouw en rijmschema; het vertrouwde woord *Prins* markeert de laatste strofe, en de zinspreuken zowel van de rederijderskamer als van de dichter zelf zijn er als vernuftige woordspelingen in verwerkt. In 1612 derhalve, zo goed als in 1610: meer dan één stijl.

Zo is het ook in 1613, het jaar dat Bredero vaandrig wordt van de schutterij. Is er al een markant verschil tussen de twee gedichten die dáarmee verband houden: het persoonlijke lied CLXII over zijn ontroering als hij voor de eerste maal het vaandel draagt (I: 519), en het Antwoord aan Jacob Barthout in de *Nederduytsche Rijmen*, markanter nog is de tegenstelling tussen het bruiloftsgedicht uit november 1613, op Plato's *Symposium* gebaseerd en natuurlijk in alexandrijnen geschreven,

(I: 183), en de rederijkersrijmen ‘Lof Vande Ryckdom’ en ‘Lof Van de Armoede’, met hun precieze data 26 oktober 1613 en 4 januari 1614. Wie de auteur niet kende, zou ze nooit van dezelfde hand, wie de datering niet kende, zou ze nooit uit dezelfde tijd achten. Maar feiten zijn feiten en als die niet passen in enig biografisch of literair-historisch schema, heeft het schema de schuld.

Een amsterdamse burgerjongen uit 1613 die iets van Plato had gelezen, behoort tot de uitzonderingen. Men krijgt de indruk dat Bredero in een culturele stroomversnelling was terechtgekomen en zich in weinig tijd eigen maakte wat hij jaren lang had gemist. Er zit in het etaleren van zijn pas verworven klassieke kennis een zekere ijdelheid, iets van de nouveau riche. Op zoek naar iemand die Bredero kan hebben geholpen, moet men allereerst denken aan de ruim vijftigjarige classicus Reinier Telle, oud-rector van de Latijnse school te Zierikzee, vertaler, dichter en polemist, die sinds 1610 in Amsterdam woonde. Als hij, waarschijnlijk in 1612, het vierde deel van de *Tragische Historien* vertaalt, vraagt hij Bredero om de daarin aanwezige liederen, door hem in proza weergegeven, op rijm te zetten. Hun samenwerking heeft ertoe geleid dat Bredero aan de delen IV, V en VI niet minder dan 59 gedichten heeft bijgedragen. Al zijn ze dus niet oorspronkelijk - maar dat zijn *Lucelle* en *Moortje* immers evenmin - toch betekenen ze door hun dateerbaarheid een aanzienlijke vermeerdering van het aantal betrouwbare gegevens. Ze voegen bovendien een nieuw element toe aan de veel-eenheid van Bredero's dichterschap. Het is immers niet ondenkbaar dat de jarenlange confrontatie met een reeks franse gedichten in Pléiade-stijl bij hem het gevoel voor de expressieve mogelijkheden van de taal heeft vergroot. Jarenlang: want van 1614 zijn de *Tragische Historien* deel VI, en dáarin staat het lied waarvan een lang fragment als een aangrijpend stuk bekeringslyriek het *Groot Lied-boeck* zo suggestief afsluit (I:629).

Het door Plato-motieven beheerste bruiloftsgedicht uit november 1613 bevat twee paar verzen, een quasi-verwijt en het weerwoord, waaruit ten duidelijkste blijkt hoe zeer de klassieke mythologie door Bredero werd gezien als een literair spel, zonder gevaar voor zijn christelijk geloof:

Wel Rijmer wat is dit, zydy verrockt of zot?
 Eerst meldy van de Goôn, nu spreekt ghy weer van Godt.
 Sacht *Argus* wickt u werck; mijn gunst heeft my verleyt:
 Ik ben Poët noch Klerck, ick bruyck mijn vryicheyt.
 (I:187)

Een volbloed renaissancist voelde Bredero zich niet, al mag men in deze ‘vryicheyt’ een eigenschap van de renaissancedichter zien. De zo fraai gepareerde uitval van die *Argus* kan trouwens wel méér zijn geweest dan de bewustwording van een innerlijk conflict; misschien hebben goede vrienden kritiek gehad op het onchristelijke van heel de klassieke denkwereld. Hoe dit zij, in de eerstvolgende bruiloftsgedichten is de mythologie afwezig en de bijbelstof over-

heersend. Of en in hoe verre daarbij ook de wens van het bruidspaar van invloed is geweest, blijft een open vraag.

Het meest raadselachtige is echter de aanwezigheid, juist in 1613-14, van de twee authentieke rederijkersrijmen 'Lof Vande Ryckdom' en 'Lof Van de Armoede', door Van der Plasse in 1620 gepubliceerd in de *Nederduytsche Rijmen*. Hoe komt iemand die verdiept is in de klassieken, tot Plato toe, en bewezen heeft in staat te zijn tot verfijnde lyriek - hoe komt zo iemand ertoe zo'n stel burgermansredenaties te berijmen? En dan dat zinloos in-en-uit-gepraat, eerst pro en daarna contra? Er moet wel een aanleiding van buiten af zijn geweest: een opdracht, een uitdaging, een wedstrijd. In welke kring, voor welke hoorders of lezers, heeft dit paar teksten dienst gedaan? En wat voor dienst? Of is het van z'n ontstaan af bestemd geweest voor *Angeniet*? Dat is wel helemaal onwaarschijnlijk.

De grote verrassing van het jaar 1615 is Bredero's medewerking aan de verzamelbundel *Apollo*. Na wat men in de drie bruiloftsgedichten aan klassiek leengoed heeft aangetroffen, kan men van het inleidende Apollo-gedicht alleen maar zeggen dat het de voortzetting is van Bredero's eigen renaissance-traditie. Maar vanwaar komen de vier boerse en boertige versjes verderop? Er was het 'Deuntjen' van Hooft: 'Als Jan Sybrech sou belesen', gedagtekend 21 November 1607, en gepubliceerd in de tweede druk van de *Bloem-Hof*, 1610. Al heeft Bredero dit lied gekend, zijn eigen liedjes gaan daar niet op terug; hijzelf spreekt van 'Niewigheytjes die ick voor deze van niemandt anders veel gezien hebbe'. Toch kan men met bijvoorbeeld het *Antwerps liedboek* (1544) in handen moeilijk geloven dat Bredero's werk niet een herleving betekent van het aan ouderdomszwakke lijdende volkslied. Dat behoeft niet gebeurd te zijn via dit of een ander oud liedboekje, het is best mogelijk dat er in de amsterdamse burgerij mondeling nog heel wat was overgeleverd dat voor latere generaties verloren is gegaan. Geheel afgezien van hun poëtische waarde op zichzelf, zijn deze pretentieloze liedjes m.i. van bijzonder belang geweest voor de verdere ontwikkeling van Bredero's dichterschap. Al ontbreekt ieder bewijs, de waarschijnlijkheid is toch groot dat de eenvoudige direktheid van het volkslied hem bewust is geworden als een expressiever taalgebruik dan de stijlvormen van de rederijkerij en van de renaissance. De ontroerende eenvoud van zijn persoonlijkste lyriek is dan mede bereikt doordat de vergelijking tussen volkslied, rederijkersstrofe en renaissancevers hem de ogen opende voor het tekort van het teveel. Afstand nemen, en afstand doen is niet enkel een ethisch, het is ook een artistiek richtsnoer tot zelfverwezenlijking.

De twee bruiloftsgedichten van april 1615 en september 1616 zijn beide meer vroom dan vrolijk. Misschien was er reden voor een persoonlijk vermaan aan de eerste bruidegom om twist, korzeligheid, misverstand en oplopendheid te vermijden, maar zo'n tekst, twintig minuten lang, kan moeilijk zijn beschouwd als een bijdrage tot de algemene feestvreugde (I:147). In het tweede dichtstuk is de situatie ietwat anders, daar klinkt een platonisch thema in christelijke toonzetting:

vóór alle eeuwigheid heeft God de zielen van bruid en bruidegom al voor elkaar bestemd; hun verliefdheid in dit aardse bestaan is noch toeval noch vrije wil, maar herkenning krachtens Gods voorzienigheid (I:533). In beide gevallen zet het lied, vermanend of betogend, de hoofdgedachte van het voorafgaande dichtstuk voort, en in geen van beide gevallen betekent de overgang van de alexandrijn naar een wat vrijer versmaat een val van renaissance in rederijkerij.

Uit deze tijd, toen de eerste spelen in druk verschenen, moeten ook de indrukwekkende liederen dateren die geïnspireerd zijn op Maria Tesselschade. Lied CXL met die erotische zonfantasia als een maar al te openhartig geuite wensdroom, is even duidelijk omtrent Bredero's verliefdheid als lied LXXXV omtrent het hopeloze ervan (I:463 en 301). Misschien behoren meer liederen, al dan niet in alexandrijnen, in feite tot deze groep; maar dan zijn ze niet als zodanig herkenbaar.

Terwijl een eerder nieuwjaarslied (CLXXX) dat uit de periode van De Eglantier moet dagtekenen en dus uiterlijk in 1614 of 1615 zal zijn ontstaan, aanwijsbare rederijkerselementen bevat, zijn er twee van later datum: het ene (CXCVII), gepubliceerd bij de jaarwisseling 1617-1618 en dus waarschijnlijk in 1617 geschreven, zet in z'n eenvoudige evangelische verteltrant de traditie van de middeleeuwse kerst- en driekoningenliederen voort (I:620); het andere, een jaar later en dus na Bredero's dood gepubliceerd, zal uit de eerste helft van 1618 dateren en sluit stilistisch aan bij de eenvoudige stichtelijke liederen van zijn hand (I:541). In het late najaar van 1617 moet het eerste bruiloftslied van 1618 zijn ontstaan: de bruiloft vond op 9 januari 1618 plaats. Het bevat the tema con variazione uit september 1616: God heeft al vóór de tijd een aanvang nam de zielen van bruid en bruidegom voor elkaar bestemd. Hoe zouden die twee elkaar anders ooit hebben gevonden: een jonkman uit Antwerpen, een meisje uit Amsterdam? (I:599) Heeft Bredero dit gedicht zelf op 9 januari 1618 voorgedragen, dan is hij zijn ongeval op het ijs snel te boven gekomen. De hele reeks trouwens laat van de sentimentele legende niets heel: wie in januari, april en mei actief meedoet aan drie feestpartijen en zich daarna voorbereidt op een vierde, kan moeilijk tezelfdertijd lijdende zijn geweest aan een langdurig kwijnende ziekte. In twee van de Lijck-dichten staat trouwens duidelijk dat hij 'op 't onversienst' overleed.

De vergelijking van deze vier gelijksoortige en vrijwel gelijktijdige gedichten is niet zonder belang, gezien hun variatie van inhoud en vorm (resp. I:599; 530; 563 en 445). Het eerste en het derde zijn door en door christelijk, zij het haast tegengesteld van toon; neigt het eerste naar een preek, in het derde heeft Bredero bij hoge uitzondering zijn vertelstof aan de Bijbel ontleend door een dichterlijke parafrase te geven van het scheppingsverhaal. Het tweede en het vierde zijn klassiek-renaissancistisch, maar bij het tweede voegt de mythologische fantasie zich naar het rederijkerspatroon van het tafelspel. Het vierde, niet meer met gepaard maar met gekruist rijm, roept in de aanhef een zó subtiele, haast pre-

romantische avondstemming op, dat men noch bij Bredero zelf noch bij enige tijdgenoot de parallel daarvan zal kunnen vinden.

Ook bij de liederen na deze gedichten zijn interessante verschillen, uiteraard vaak in overeenstemming met de voorafgaande tekst. Het eerste bruiloftslied is in alle eenvoud vervuld van stichtelijk vermaan, het tweede zet de rederijkerssfeer van het tafelspel voort in een virtuoos volgehouden rijkdom van rijmen; het derde heeft iets van paradijselijke levensvreugde; het vierde viert openhartig de seksuele lust en creativiteit. Maar eender is in alle vier een volwassen vakmanschap, dat geen behoefte meer heeft aan opzichtige kunstgrepen.

Tot het voorjaar van 1618 behoort ook het indrukwekkende liefdes- en afscheidslied voor Magdalena Stockmans: 'Ooghen vol Majesteyt' (I:460). Indien men wil, kan men in dit magistrale gedicht nog rederijkersinvloed vermoeden in de bijzondere rijmen, nog renaissance in de feilloos beheerste metriek, nog volkslied in de onmiddellijkheid van het taalgebruik, maar alles is zó organisch opgenomen in een breukloze eenheid van inhoud en vorm, dat er niets anders aanwezig is dan een man, levend en liefhebbend, een man die opnieuw - en hoe vaak al - heeft moeten ervaren dat standsverschil sterker is dan de intiemste gevoelens en die zich dwingt daarin met evenveel moed als weemoed te berusten. Grandiozer bewijs van het meesterschap waartoe de drie-en-dertigjarige Bredero gegroeid was, is niet mogelijk. Het is wel jammer dat Van der Plasse zich niet heeft ontzien dit volmaakte late gedicht te omringen door dozijnen halfwassen liederen die, naar men mag aannemen, wel van vóór 1615 zullen dateren, en ten dele zelfs van vóór 1610.

IV

Al zal niemand Bredero een rederijker noemen, toch is de hoeveelheid retoricaal erfgoed in zijn *Groot Lied-boeck* niet gering. Dat betreft dan niet in de eerste plaats gehele liederen, hoewel men er zeker een dozijn kan vinden die in geen enkele rederijkersbloemlezing zouden misstaan. Veel belangrijker is de aanwezigheid van een aantal opmerkelijke stijlverschijnselen die hun afkomst niet verloochenen: de kunstvaardige rijmrijkdom van de strofe, soms nog vermeerderd met dubbelrijm, binnenrijm of middenrijm^{*}; de karakteristieke vormelementen zoals het acrostichon of de woordspeling met eigenaam of zinspreuk; de vaak wat archaïstisch of plechtig aandoende plaatsing van het bijvoeglijk naamwoord achter het substantief; het gebruik van basterdwoorden uit het Frans afkomstig; en dan natuurlijk de al-of-niet gevarieerde term *Prince* bij de inzet van de slotstrofe.

* Binnenrijm en middenrijm betreffen beide een rijmwoord *in* een versregel; het verschil is dat binnenrijm rijmt op een eindrijm, en middenrijm op een ander middenrijm.

Het is duidelijk dat een lied des te sterker aandoet als rederijkerswerk naarmate het meer van deze stijlverschijnselen bevat. Het is in zo'n geval nu eenmaal de kwantiteit die over de kwaliteit beslist.

Het rijm bij de rederijkers doet soms denken aan een stuk speelgoed waarvan elke mogelijkheid moet worden verkend, tot de onmogelijkste toe. Of aan vingeroefeningen op de piano, die af en toe heel aardig kunnen zijn al wordt het nooit muziek. Natuurlijk is ieder groot musicus verplicht geweest met vingeroefeningen te beginnen; evenzo lijkt de verkenning van het rijm en het spelen met corresponderende klanken ook bij Bredero een fase te zijn geweest in zijn ontwikkeling tot een volwassen dichterschap. De rijmrijkdom bij hem doet onmiskenbaar aan als jong, uitdagend jong. De al te fraaie, vernuftige en tegelijk onpersoonlijke vorm eist zóveel aandacht op, dat men geen oog meer heeft voor de inhoud, of het gemis daarvan.

Het is uiteraard allereerst in omvangrijke strofen dat een dichter gelegenheid krijgt zijn rijmvaardigheid te bewijzen door het rijm in reeksen te doen klinken: in lied LXIII bestaat de strofe uit 13, in lied LIX en LXXXVII uit 16, in lied LX uit 17, in lied XXX uit 19, en in lied LIII en LVI uit 20 regels. Maar juist deze twee laatste zijn allerminst gelijk. Lied LIII (I:205) maakt gebruik van 8 verschillende rijmklanken, waarvan er één een dubbelrijm is; er zijn bovendien nog 5 verzen met binnenrijm, zodat het in feite om 25 rijmwoorden gaat. Van de acht rijmklanken komen er vier viermaal voor, drie tweemaal en één driemaal. Lied LVI (I:213) heeft een geheel andere structuur: er is noch dubbelrijm, noch binnenrijm, noch middenrijm, maar van de drie rijmklanken per strofe wordt *a* zesmaal, *b* achtmaal en *c* zesmaal gebruikt. Het is begrijpelijk dat er bij zulke grote aantallen niet zelden een indruk van gekunsteldheid en rijm dwang ontstaat, al gaat die indruk soms gepaard met een gevoel van bewondering voor de virtuositeit.

Er zijn 40 liederen met binnen- of middenrijm, maar soms kan men aarzelen of het wel méer is dan een zaak van typografie. In 'Boeren Geselschap' bijvoorbeeld heeft vs. 4 van elke strofe binnenrijm; was deze vijfregelige strofe gedrukt over zes regels met een paar korte verzen zoals die ook in andere liederen wel te vinden zijn - zie o.a. I:193 - dan zou men niet anders kunnen constateren dan een zestal eenvoudige eindrijmen: driemaal *a*, tweemaal *b* en eenmaal *a*. Zo'n situatie, identiek of vergelijkbaar, komt vaker voor, bijvoorbeeld in lied LXXVIII en lied XLI. Ook een lied als CI, waar iedere strofe bestaat uit vier regels met dubbele middenrijmen, zou over 12 regels gezet een heel andere en zelfs heel eenvoudige structuur vertonen: zes rijmklanken die elk maar tweemaal worden gebruikt: *a a b c c b d d e f f e*. Maar het is duidelijk dat de dichter de expressiviteit van de grotere eenheden heeft gewild.

Soms echter liggen de verhoudingen anders. Lied LXXXIII ziet er op het eerste oog bepaald renaissancistisch uit: zeven strofen van elk een viertal alexandrijnen (I:297). Maar het blijkt dat het middenrijm in de eerste twee regels van elke strofe,

ofschoon in de editie-1622 niet eens door een dubbele komma gemarkeerd, de metrische structuur beslissend beïnvloedt. Er ontstaat in feite een strofe van zes regels, eerst vier verzen van elk drie jamber met gekruist rijm, daarna twee verzen van zes jamber, dus alexandrijnen, met gepaard rijm; aldus:

O Keyserlijke Vrouw,
verheven en ontsien
Geboren soo ick hou
om Zielen te gebien
Niet van 't ghemeene volck onaerdich grof van bloet
Maer van, maer van, maer van, de grooste van ghemoet.
(I:297)

Men moet bovendien constateren dat in alle zeven strofen de laatste alexandrijn door z'n drievoudig herhaalde inzet het normale patroon principieel doorbreekt, al blijft het jambische schema intact. Natuurlijk bestaat de mogelijkheid om in strijd met de authentieke vormgeving *alle* gedichten met binnenrijm of middenrijm zó te zetten dat ieder rijmwoord aan het eind komt van een afzonderlijke versregel. Maar het is niet zeker dat er dan een grotere regelmaat zou ontstaan. Men zie bijvoorbeeld lied XLII dat niet door een strak jambisch metrum wordt beheerst en waar men regels zou krijgen van twee of drie lettergrepen. Nog duidelijker is lied LVIII, dat gekenmerkt wordt door een topzware structuur van binnenrijmen die zelf weer dubbelrijmen zijn. Het merkwaardige is dat dit gedicht ook voorkomt in het *Geestigh Liedt-boecxken* van 1621. Aangezien men nauwelijks kan aannemen dat Bredero zelf dit lied in 1618 zou hebben opgenomen en evenmin dat het al van 1616 af tot de bundel heeft behoord, moet het een van de toevoegingen zijn die Van der Plasse zich bij de vierde druk heeft veroorloofd.

Er is in 1622 bij dit gedicht overigens iets merkwaardigs: om het lied precies op de pagina's 78-79 te krijgen heeft men de laatste strofe van twaalf verzen ingekort tot tien door zowel de vzn. 57-58 als de vzn. 59-60 op één regel te drukken; aldus is tweemaal een eindrijm veranderd in een binnenrijm. Bij lied LXIII is precies het omgekeerde het geval: in de laatste strofe paste het lange tiende vers niet binnen de kolom; door dit te splitsen over twee regels maakte men een binnenrijm tot eindrijm. De drukkers uit 1622 hebben dus al een voorschot genomen op het inzicht dat veel van de retorische rijmrijkdom een zaak is van typografie. Veel wel, maar natuurlijk juist niet die rijkdom zelf: die neemt door typografische kunstgrepen noch toe noch af. En méer dan iets anders is het dit kwantitatieve aspect, dit opzettelijke, voor modern gevoel onnatuurlijke overschot aan rijmwoorden, dat kenmerkend is voor het rederijkersvers, ongeacht de plaatsing als binnenrijm, middenrijm of eindrijm.

In dit verband verdienen de dubbelrijmen nog speciaal de aandacht. Ze komen in een twaalfstal liederen voor. Al is het effect veelal de versterking van het rederijkerselement, zoals in de liederen XLII, LVIII en LXIII, toch blijkt dit niet de

enige mogelijkheid te zijn. Het ondanks alle spijtigheid zo charmante lied XLIX boet door z'n kunstvaardige reeks rijmen en dubbelrijmen nergens aan charme in (I:193). Het boertige lied X, waar een huwbaar meisje tegen haar zwijgend luisterende grootmoeder uitvaart over de foeilelijke Heyntjeman die haar wordt opgedrongen, gebruikt het dubbelrijm voor een zó parodistisch sarkasme dat men alle rederijkerij vergeet (I:73). Zo is het ook in het virtuoze drinklied voor de op bezoek gekomen haarlemse schutters (I: 161), dat gezien de situering wel van kort voor 1613 zal dagtekenen, in elk geval uit de tijd dat Bredero bij de schutterij was, zij het nog niet als vaandrig. Hijzelf moet zijn speelse rijmvaardigheid met een zó aanstekelijk plezier hebben bedreven, dat zijn collegiale toehoorders toen en zijn kritische lezers later ervan hebben genóten. Mocht iemand menen dat dit soort virtuositeit toch afstamt van de rederijkers, zo kan als weerwoord gelden dat Bredero er dan uitstekend in is geslaagd die verwantschap te verbergen. Hij deed ook hier wat hij zich in diezelfde tijd bewust was vaker te doen: hij gebruikte zijn 'vryicheyt' (I:188).

Ofschoon het acrostichon een beproefd middel is om een geliefde even duidelijk als heimelijk te eren, toch heeft Bredero het maar eenmaal aangewend: de beginletters van lied XLV vormen de naam *Walburch*; maar daar blijft het bij: in biografisch opzicht kan men er niets mee beginnen. En met de andere vrouwenamen, opgenomen in de teksten zelf, al evenmin. Lied XXVIII noemt Hoorn als de geboortestad van een begaafd, met Sapfo vergelijkbaar meisje, en verbergt in de aanroep 'O Parl!' haar naam: Margaretha, Margriet. Diezelfde naam komt voor in lied XCII, dat met z'n winterse sfeer en met de plaatsaanduiding 'by 't hooghe Huys te Muyen' zó concreet aandoet, dat men moeilijk kan twijfelen aan het autobiografisch karakter ervan. Zijn beide liederen, en ook lied CVIII, voor hetzelfde meisje geschreven, dan zullen ze wel uit dezelfde tijd dateren; verder weten we niets, al kan men zich afvragen of het prachtige afscheidslied CXXXVII niet ook op háar is geïnspireerd, toen ze terugvoer naar Hoorn. Maar sinds bekend is dat in allerlei andere Margriet-gedichten van Bredero het meisje met naam en al ontleend werd aan een frans origineel, is de Margriet-episode bijgezet in de grote grafkelder van de literair-historische Bredero-legenden.

De overige teksten leveren ook niets op dan lege namen: lied LII heeft in vs. 19 *Egtillen*, een omkering van Nellitge (maar wie wás die Nelletje?); lied LVII in vs. 19 *Agneets Dei*, de in een rooms votiefsieraad verborgen letterverschikking van Angeniet (maar wie wás die Angeniet?); lied LVIII in vs. 47 *Annetta* (maar wie wás die Annet?); lied CXIX in vs. 39 *Chlorint* (maar wie wás dat, en heette ze werkelijk zo?); lied CLX in vs. 1 *Florinde*, onontkoombaar rijmend op 'mijn beminde' (maar was er echt iemand van zo'n markante, waarschijnlijk van Floris afgeleide naam?) Hoe overtalrijk de liefdesliederen van Bredero ook zijn, de meeste daarvan behoren zó zeer tot het traditionele genre van het lied, dat er in biografisch opzicht geen enkel betrouwbaar gegeven aan kan worden ontleend. En indien de

weinige namen die hij heeft gebruikt, méer zijn dan dichterlijke speelsheden, namelijk ook échte eigennamen of doorzichtige pseudoniemen, dan nog was het hem blijkbaar genoeg dat het meisje zelf te weten kwam wat hij voor haar voelde, zonder dat dit onmiddellijk ook voor derden kenbaar zou zijn. Zo lang men stand houdt tegen verleidelijke fantasieën, kan men enkel de liederen voor Maria Tesselschade (I: 301, en 463) en het lied voor Magdalena Stockmans (I: 460) als betrouwbaar autobiografisch beschouwen, al blijft zelfs de interpretatie dáarvan nog hachelijk. Al het andere is literatuur geworden; of is het dat van het begin af al geweest?

Eénmaal heeft Bredero zijn eigen voornaam verwerkt in een acrostichon (I: 399), zeven maal in het vers zelf; zijn voorkeur ging daarbij uit naar de woordspeling dat hij gaerne brandde van verliefdheid. Een keer of vijf heeft hij de zinspreuk van de Oude Kamer In Liefde Bloeyende in de tekst opgenomen, eenmaal ook die van de brabantse Kamer Wt Levender Ionst (I: 256), een keer of vijf zijn eigen zinspreuk 't Kan verkeeren. Veel moeite zal het hem niet hebben gekost; zo'n 'zin' immers was onder allerlei omstandigheden een bruikbare diepzinnigheid. Het effect ervan is voor latere lezers gering, zo niet negatief; maar dit kan voor vroeg-zeventiende-eeuwse Amsterdammers natuurlijk wel ánders zijn geweest.

Het rijm, althans de wenselijkheid om over zoveel mogelijk rijmwoorden te beschikken, schijnt ook van invloed te zijn geweest op twee verschijnselen die zich vooral in rederijkerstaal veelvuldig voordoen: de postposita en de basterdwoorden. In mondeling taalgebruik was het achtergeplaatste bijvoeglijk naamwoord vrijwel beperkt tot een klein aantal vaste uitdrukkingen, in kerkelijke en ambtelijke taal leidde het nog een taai quasi-bestaan, in dichterlijke taal alleen bleef het door z'n bruikbaarheid in leven. Het was immers naast het gebruik als naamwoordelijk deel van het gezegde, een tweede mogelijkheid om een adjectief, onverbogen en beklemtoond, in rijmpositie te plaatsen; dit kon anders alleen maar bij enjambement, een verschijnsel dat strijdig werd geacht met een gelijkmatig verloop van zinsbouw en versbouw. Ook in metrisch opzicht betekende het postpositum een vergroting van de vrijheid doordat men keuze had tussen twee vrijwel gelijkwaardige en toch ongelijke woordverbindingen: 'moeder lief' heeft maar drie lettergrepen, 'lieve moeder' heeft er vier, en in een bepaalde ritmische constellatie past het ene nu eenmaal beter dan het andere.

Dat de achtergeplaatste adjectiva bij Bredero uit de rederijkerstaal afkomstig zijn, laat zich gemakkelijker veronderstellen dan bewijzen. Hij was lid van een Kamer waar de rederijkerstraditie door de oudere leden nog werd voortgezet, hij had onder zijn vrienden en kennissen een aantal leden van de brabantse Kamer, en dáar in elk geval hield men de rederijkerstaal in ere: Karel Quina, Jan Sievertsen Colm, Abraham de Koning, Joost van den Vondel. In vergelijking met hún werk uit deze periode is het aantal postposita bij Bredero betrekkelijk gering: in het gehele *Groot Lied-boeck* gaat het de 200 nauwelijks te boven; in meer dan twee derde van

zijn liederen komt het verschijnsel niet voor, in een groot deel van de overige slechts één of twee maal.

Juist hier blijkt hoe zeer de rijmpositie de aanwezigheid ervan heeft beïnvloed: de meeste boertige liederen zijn er vrij van; een uitzondering vormen lied III, vs. 62: Soo ghy vreest de schande groot, en lied XXII, vs. 32: Met een stemmetje teer, alsook vs. 44-45: Haer jammeren groot/ En quellinghene snoot. Elders is eveneens vaak het rijm in het geding, zij het niet steeds: het lied voor Maria Tesselschade (lied LXXXV), dat in alexandrijnen is geschreven, heeft één achtergeplaatst adjectief, en wel de eerste helft van vs. 41:

Goddinnen rijck van 't schreyer hoec en Ty,
(I: 303)

Het is moeilijk uit te maken of er in al de aangehaalde gevallen niet ook een vleugje ironie meespeelt. Dat is onmiskenbaar zo in Lied XL, het drinklied bij het bezoek van de haarlemse schutters; de postposita maken daar meest deel uit van de parmantige dubbelrijmen en hebben dus een duidelijke functie. Dat is niet zo in Lied LII, met 8 of 9 maal een achtergeplaatst adjectief in 72 verzen, en evenmin in de liederen LIII (8 maal in 100), LXIII (9 maal in 65), LXV (8 maal in 80) en CXX (9 maal in 82 verzen). In al deze gevallen bevestigen zij het ook door andere factoren bepaalde karakter van rederijkerswerk.

Wat voor de postposita geldt, geldt evenzeer voor de basterdwoorden: ze vergroten de voorraad bruikbare termen in ritme en rijm, en geven door hun franse afkomst er bovendien blijk van, deel te hebben aan een hogere beschaving. Door de nabijheid van het sociaal en politiek overheersende Frans waren uiteraard vooral de zuidnederlandse rederijkers aan deze invloeden blootgesteld, en ze namen die smet als een distinctief mee bij hun komst naar het noorden. Maar het was een betwist distinctief: het verzet tegen de verfransing is beslist geen uiting van typisch hollands taalbesef. Bredero heeft de onwaarde van dit soort uitheems klatergoud spoedig doorzien. In zijn *Klucht vande Koe* laat hij de zelfgenoegzame boer in de herberg pochen op zijn prestaties als dorpsrederijker en het bewijs daarvan leveren in een eigenmakelig rondel:

Ick brenght u eens met een discordatie,
En ick hoop, ghy sultet wachten plaan,
Al en is dit geen fraeye arguwatie.
Ick brenght u eens met een discordatie,
Ja al maack ick weynich dispensatie,
So sult ghy 't annemen saan,
Ick brenght u eens met een discordatie,
En ick hoop ghy sultet wachten plaan,
Gy syt mijn alderliefste graan.
(vs. 585-593)

Daar de *Klucht vande Koe* gedateerd is op 5 augustus 1612, mag men ervan uitgaan dat Bredero in later werk zulke quasi-fraaiïgheden zoveel mogelijk zal hebben geschuwd. Ze passen niet bij zijn pleidooi voor de gesproken volkstaal,

dat zelfs overging in kritiek op de taalstilering van de leidse geleerden. Zoveel mogelijk: want de begrenzing van het begrip basterdwoord is nog zo eenvoudig niet. Boter en kaas, plein en straat zijn eens basterdwoorden geweest, en bureau en cadeau zullen ophouden het te zijn zodra men er algemeen toe overgaat buro en kado te schrijven. Dan is hun onhollandse klemtoon evenmin bezwaarlijk als bij kantoor of portret. En bovendien: *is* die klemtoon wel zo onhollands, gezien ontzag, boerin, stadhuis, volmaakt en hardleers? Dat woorden, door Bredero gebruikt, zoals: glorieus, partuur, turbeert en secreetlyck in 1612 basterdwoorden waren en ook als zodanig werden gevoeld lijdt geen twijfel; maar wie kan dat met evenveel zekerheid zeggen van: tyrant, coleur, fantijsije en protest? Ook echter als men deze ten volle meetelt, gaat het totale aantal in het *Groot Lied-boeck* de 80 niet te boven. Daaruit alleen volgt al dat 120 liederen of meer er geheel vrij van zijn. Bij ongeveer 20 treft men maar één maal een basterdwoord aan. Een zekere concentratie ervan doet zich bij zes liederen voor: lied XLVI: negen maal in 56 verzen; lied LI: vier maal in 60 verzen; lied LIII: vier maal in 100 verzen; lied LXV: vijf maal in 80 verzen; lied CXXI: zeven maal in 72 verzen; en lied CLVII: acht maal in 64 verzen. Bij de negen van lied XLVI staan er zes in rijmpositie, bij de zeven van lied CXXI vijf, waarvan direkt vier in de aanvangsstrofe:

Granida schoon
 Oorspronck van myn quellagie,
 Zyt ghy suyver imagie
 Mijn Coninginne soet?
 Een slecht persoon
 Verwacht van u de gagie,
 Dus u Slaaf en pagie
 Te meer u minnen moet,
 Toecomend' lief doet my verblijen,
 Dese druck of duldich lijen:
 Want ick u voorwaer
 Nu kies en laat een aar.
 (I: 403)

Het meest opvallende en op zichzelf misschien wel het minst belangrijke rederijkerskenmerk is de term *Prince* boven de laatste strofe van een gedicht. Mocht deze eerbiedige aanspreekvorm van de beschermheer ooit zin hebben gehad bij mondelinge voordracht in de Kamer, in gedrukte teksten ontbreekt die ten enen male. Dan immers *is* er geen tweede, zelfs geen lijfelijke eerste persoon: de lezer is met het boek alleen. Waarom dit hem opeens zou moeten toespreken met een vorstelijke titel die hem niet toekomt, is duister. En dat het lied z'n slotfase nadert, heeft hij aan de bladspiegel al met één oogopslag kunnen zien. Buiten de rederijkerstijd is er dan ook nooit een periode geweest waarin dichters of lezers behoefte hebben gevoeld aan een hulpmiddel van deze aard. Al kan men

moeilijk menen dat Bredero er wel behoefte aan had, toch komt deze term bij hem in meer dan 50 van de 200 liederen voor.

De authentieke vorm, afzonderlijk boven de laatste strofe, is overigens een zeldzaamheid: die vindt men alleen in de liederen XLII, CVII en CLII. Dat de betekenis daar strikt formeel is, blijkt overduidelijk: in lied XLII wordt namelijk direkt in de aanhef van de slotstrofe de wérkelijk toegesproken persoon genoemd: *Princes*, dat wil zeggen het met vertoon van onderdanigheid beminde meisje. Ook in lied CVII staat de context niet toe dat er echt een aangesproken manspersoon zou zijn bedoeld; en in lied CLII evenmin.

Wordt de term *Prince* gevarieerd tot *Princes*, dan heeft dat kennelijk alle zin: het hele lied is voor een vereerde jonge vrouw geschreven. Meer nog dan door het persoonlijk voornaamwoord *ick* worden de liederen CIII, CXXX en CLIX dan ook beheerst door *u* en *uw* en *ghy*. Soms is de vleinaam *Princes* al eerder in het lied aanwezig (CLIX, vs. 4). Nu echter, afzonderlijk boven de slotstrofe geplaatst maar geheel passende in de context aldaar, gaat van deze aanspreekvorm tot het geliefde meisje de suggestie uit dat de dichter niet wil eindigen zonder nog eens met nadruk haar aandacht te hebben gevraagd: als was zijn liefdeslied een soort serenade.

In alle andere gevallen, en dat blijven er nog een kleine vijftig, is de term *Prince* of (vaker) *Princes* opgenomen in de slotstrofe zelf, meestal als inzet maar niet eens altijd. In lied LII staat *Princes* een regel lager, zo ook *Princesje* in lied LVII, mijn Prins in lied CIV, Prins in lied CXXIII, en Princen in lied CLXXX. In lied LIII sluit Prins de voorlaatste strofe af; en in lied CLV vormt Mijn Prinsch zelfs de inzet van de voorlaatste strofe; misschien volgt hieruit dat er geen strofen van vier maar van acht regels zijn bedoeld, hoewel ook de zetwijze in *Griane* - waar dit lied thuis hoort - daar niet op duidt.

Door de plaatsing *in* de tekst geheel tot onderdeel van het vers geworden, heeft de aanspreekvorm een wisselende betekenis gekregen die uitsluitend door de context wordt bepaald. In zeven gevallen is God bedoeld, in lied CLXVI staat er dan ook in alle duidelijkheid: O opper Prins, en Heer; in lied CLXXIV: Opperste Prins en Heere. In vier gevallen met meervoudsvorm richt Bredero zich tot de heersers, de machthebbers; soms is het woord zo organisch in het vers opgenomen dat de herinnering aan de rederijkerstraditie vervaagt: bijvoorbeeld lied CLXXX: ‘Ghy Princen stout, ghy weecke groote Heeren.’ In zes gevallen wordt het lied gezongen door een jonge vrouw en bedoelt zij met *Prince* haar geliefde. Een uitzondering vormt lied LIV waar de toegesproken *Prins* de gepersonificeerde mei-maand is, die overigens tweemaal, in lied LVI en LXIII, blijkens de term *Princes*, als een vrouw verschijnt.

Dit zijn de enige twee uitzonderingen op de regel dat met *Princes*, *Princesse* en *Princesje* (of welke mogelijkheden nog meer) een geliefde wordt bedoeld. Niet steeds dezelfde geliefde en niet steeds in gelijke omstandigheden. Slechts in één

geval is deze geliefde echt een prinses, althans een toneelprinses: lied CXXI, het lied van de herder Daifilo voor de perzische prinses Granida (I:403). Ook als er hier een maskerspel wordt opgevoerd waarbij achter Daifilo de dichter zelf en achter Granida een hollands meisje schuilgaat, dan nog heeft het woord *Prinses* een andere connotatie dan in de overige gedichten. Dáarin - en dat zijn er 25 - is de titel *Prinses* vervallen tot een vleinaam, een soort epitheton ornans. Wie een doodgewoon amsterdams burgermeisje zó aanspreekt - alleen de term *Goddin* zal nog superlatiever zijn - bedoelt niet anders dan huldigende verliefdheid te doen kennen; en wie haar *Prinsesje* noemt, met zo'n zoetvloeiend verkleinwoord, voegt daar nog een element van vertrouwelijke liefalligheid aan toe. Maar als in lied XXV het meisje afkerig blijkt te zijn, kan er in *Princesse* ook wel iets van hooghartigheid en ongenaakbaarheid zijn uitgedrukt.

In al deze gevallen is het eigenlijk alleen de plaatsing van het woord en soms bovendien een afwijkend lettertype, waardoor de lezer gewaarschuwd wordt dat er iets bijzonders aan de hand is; zo wordt de relatie met de rederijkerstraditie althans nog enigszins in stand gehouden. Het feit echter dat de term *Prinses* ook te vinden is op heel ándere plaatsen, in lied CXXVI zelfs al in de aanhef, kan duidelijk maken hoe relatief deze relatie bij Bredero al was geworden.

Maar geldt dit niet voor ál het retorische erfgoed? Op een enkele uitzondering na maken de liederen de indruk, dat hij dit erfgoed enkel onder beneficie van boedelbeschrijving aanvaardt: het bruikbare wel, het overbodige niet. De liederen met een wat grotere concentratie van rederijkers-elementen blijven beperkt tot een dozijn: XLII, XLVI, LII, LIII, LIX, LXIII, LXV, CXX, CXLIII, CLIII, CLVIII en CLIX. Wie deze reeks herleest, kan nog iets anders opmerken: in acht ervan wordt de tekst beheerst door een haast emotioneel geredeneer: over de last van de liefde; over de hindernis van de schaamte; over de nacht; over de mei; over de min; over de vijf zinnen. Ook de overige, die tot het amoureuze genre behoren, tonen meer vernuft dan passie. In lied CLIII treft de typisch middeleeuwse inzet, het is éven een vleug volkslied. Van al dit werk kan men zeggen dat het waarschijnlijk vóór 1610 zal zijn ontstaan en dat Bredero zelf het wel nooit zou hebben gepubliceerd.

V

Geen enkel cultuurverschijnsel is eenkennig genoeg om zich uitsluitend te verbinden met de eigen soort. Wanneer de renaissance met haar maatvast keurtroepen van alexandrijnen en sonnetten van het zuiden uit opdringt, wordt de voorhoede van antieke goden en helden door de rederijkers van Brabant en Vlaanderen met eerbied ingehaald. De vrome aanbidding van Jezus en Maria vermindert nauwelijks, maar intussen eisen Venus en Cupido, Apollo en de Muzen met toenemend gezag hun plaats op in de poëzie; en niet enkel met

humoristische bedoelingen. Ook de traditionele versvorm van de rederijkers vermindert voorlopig niet: wanneer Cornelis van Ghistele, factor van de antwerpse Kamer De Goudsbloem, in 1556 Vergilius vertaalt, laat hij de *Aeneis* verschijnen in refereinen van vijftien regels (herdruk Rotterdam 1606). Dat was voor latere generaties, vertrouwd met de alexandrijn, een onaanvaardbare zaak. Maar al hun kritiek neemt niet weg dat deze ontwikkelde wever, die zich zó zeer had bekwaamd dat hij latijnse gedichten kon schrijven, als één der allereersten door zijn vertalingen een brede kring van burger-lezers in staat heeft gesteld althans enig begrip op te doen van het klassieke cultuurbezit: Ovidius (1553); Terentius (1555); Sofokles (1556); Horatius (1569). Dat Bredero deze uitgave van Terentius' blijspelen heeft gekend, gewogen en te licht bevonden, blijkt uit het voorbericht van zijn *Moortje*; en dat Bredero een vertaling van Livius, Antwerpen 1541, in zijn bezit heeft gehad, blijkt uit het bewaard gebleven exemplaar waarin Gerbrands vader de dood van zijn zoon en die van zijn vrouw heeft ingeschreven.

Het ligt voor de hand, dat Bredero ook vertalingen van Coornhert zal hebben gekend: Boethius (Deventer 1557, op basis van een oudere gentse bewerking; herzien 1585; 1615); *Officia Ciceronis* (Haarlem 1561); *D'eerste twaelf Boecken Odysseae* (Haarlem 1561, via het Latijn; herdrukt 1593, 1598, 1606, 1607); *Seneca vanden Weldaden* (Haarlem 1562); Horatius' *Beatus ille* (in *Lied-boeck* 1575, geen ex. bekend; herdrukt 1582, en in *Wercken* I, 1612); Lucianus (via Latijn van Erasmus, in *Wel-levenskunste* 1586).

Van Ghistele in het zuiden, Coornhert in het noorden, zijn niet de enigen geweest die door hun vertalingen het klassieke cultuurbezit toegankelijk hebben gemaakt voor hen die enkel Nederlands lazen. Het is onmiskenbaar dat er in het derde kwart van de zestiende eeuw een toenemende belangstelling heeft bestaan voor de latijnse en - in iets mindere mate - de griekse letteren. En dan niet enkel de poëzie, ook de geschiedschrijving, ook de wijsbegeerte. De schokkende politieke en militaire gebeurtenissen in het laatste kwart van de eeuw hebben deze ontwikkeling verstoord, maar de periode na het eeuwjaar gaf een opmerkelijke herleving te zien: Plutarchus (1601); *De tweede XII Boecken Odysseae* (deels door Coornhert vertaald, deels door B.D.; Amsterdam 1605, gewijzigde herdruk 1609); Herodianus (1608); Justinus (1610); de *Ilias* (1611); Caesar (1614); Tacitus (1616); de reeks is geenszins volledig.

Het allerbelangrijkste echter voor de kunstlievende Hollanders is het werk geweest van de naar het Noorden uitgeweken Westvlaming Carel van Mander: het *Schilder-Boeck* (Haarlem 1604; herdrukt 1618), met daarbij de zowel voor dichters als voor schilders vrijwel onmisbare *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*. een 'Fundgrube' voor motieven en vergelijkingen (herdrukt 1616). De grote invloed die de classicus Reinier Telle van ongeveer 1611 af op zijn jongere vriend Bredero zal hebben uitgeoefend, wordt er niet minder om als men erkent dat een leergierig man ook toen zelf al uit de bestaande vertalingen een

heel behoorlijke kennis had kunnen verwerven inzake de antieke mythologie, wijsbegeerte en literatuur.

Terwijl het *Groot Lied-boeck* zo'n 150 liederen telt waarin geen enkele ontlening aan de Oudheid opduikt, zijn er 12 met terloops één maal een klassieke naam: Venus (in vier liederen), Cupido (in drie liederen), Circe, Hector, Iupijn, Medea, Lycurgus (elk in één lied). Het raadselachtige fabellied LXXXII draagt de naam Aesopus alleen in zijn titel. Het meest opmerkelijke uit deze bescheiden groep met uiterst bescheiden klassieke ontleningen is wel lied CLIII: terwijl de aanhef doet denken aan een middeleeuws volkslied, is het gedicht zelf rijk voorzien van rederijkerselementen: binnenrijm in vs. 6 van elke strofe; achtergeplaatste bijvoeglijke naamwoorden in vs. 4, 7, 10, 13, enz.; basterdwoorden in vs. 5, 6, 24; woordspeling op de eigennaam in vs. 33; en toch: opeens een aanroep tot Venus in vs. 31. Maar dat is, als inzet van de slotstrofe, immers de bij rederijkers traditionele plaats van de *Prince*!

Twaalf liederen zijn er ook waarin een wat groter aantal klassieke ontleningen aanwijsbaar is, negen die er geheel door worden beheerst. De grens tussen deze beide groepen is moeilijk te trekken. In het amoureuze lied LXIX bijvoorbeeld worden Phoebus en Venus maar éven genoemd (vs. 5, 32), maar als in vs. 41 Att'lanta verschijnt, ontleend aan boek X van de *Metamorfosen*, rijst meteen de vraag of zij als de belichaming van het conflict tussen geld en liefde het lied al niet van de aanvang af heeft gedomineerd. Een overeenkomstige situatie doet zich voor bij lied CLX, het Florinde-lied, waar ditzelfde conflict aanvankelijk in een ethisch en emotioneel betoog wordt behandeld, tot het zich in de tiende strofe concretiseert in de figuren van Iupin en Danae, de minnaar vermomd als gouden regen, bekend uit boek IV van de *Metamorfosen*. In lied LXXIV is het niet wezenlijk anders: de eerste strofen huldigen de aangebedene als een zó zeldzaam begaafd wezen dat een betiteling als *Myn Sappho* (vs. 25) meer verrast door dit bezittelijk voornaamwoord dan door de klassieke naamgeving. Maar groter verrassing nog verschaft de laatste strofe (met binnenrijm overigens, alsook met Bredero's zinspreuk) en wel speciaal het paar slotregels:

Maar siet, dat ghy// o *Sappho*! my
U *Phaon* niet verlaat.
(I:272)

Hier immers rijst de vraag, of niet het gehele gedicht geschreven is van deze bange Sappho-Phaon-visie uit.

Ten aanzien van het treffende, door een vrouw gezongen afscheidslied LXXXIX is zoiets geen vraag: het gedicht berust kennelijk op de vereenzelviging van het eigen gevreesde lot met dat van Alcyone, die de verdrinkingsdood van haar man in een droom voorzag en daarna ook als feit beleefde, zoals Ovidius in boek IX van de *Metamorfosen* verhaalt.

Bij de negen geheel op klassieke motieven gebouwde gedichten kan men twee groepen onderscheiden: de liederen XLIV en LXVIII, op dezelfde melodie geschre-

ven, zijn blijkbaar bestemd geweest om bij een speciale gelegenheid te worden opgevoerd. In lied LXVIII vindt men zowel de zinspreuk van de brabantse Kamer als die van d'Eglentier verwerkt (vs. 43, 44); het zal dus wel dienst hebben gedaan bij een vriendschappelijke ontmoeting: een feest, een wedstrijd? Door zijn strofische bouw is lied XXXIV, Der Goden Waertschap, hiermee verwant; anderzijds is het door zijn thematiek verwant aan de overige zes.

Deze zes andere gedichten, die op het openingslied van Apollo na alle bestemd zijn geweest voor een bruiloft, hebben niet minder dan vijf eigenschappen gemeen: het zijn dichterlijke fantasieën, samengesteld uit grotere en kleinere brokken klassiek materiaal; hun versvorm is de alexandrijn, vijf maal met gepaard, één maal met gekruist rijm; ze hebben een uitzonderlijk grote omvang, variërend van 112 tot 248 verzen; ze hebben alle de structuur van een toespraak; ze kunnen met voldoende nauwkeurigheid worden gedateerd; aldus:

februari	1612	XVII	112 vзн.	I: 91
maart	1612	LXI	136 vзн.	I: 230
november	1613	XLVII	174 vзн.	I: 183
denkelijk	1614	Apollo	248 vзн.	I: 21
april	1618	XCV	154 vзн.	I: 330
zomer	1618	CXXXVI	212 vзн.	I: 445

In het eerste werk verhaalt de dichter-voordrager hoe hij door Cupido werd meegenomen naar de hemel en daar de erotische bezetenheid van de goden waarnam; toen Cupido hem aanspoorde die te beschrijven, werd Jupiter zó boos dat hij hen uit de hemel smiet. Samen met Cupido op aarde, ziet de dichter ook hier diens onweerstaanbare macht, zoals immers bij dit bruidspaar. Het gedicht is evenredig opgebouwd uit drie delen van elk zo'n veertig versregels: eerst de hemel, dan de aarde, tenslotte de bruiloft.

In het tweede verhaalt de dichter hoe zijn geest, terwijl zijn lichaam sliep, omhoog vloog en bij de goden aankwam juist toen die hadden besloten dat het jongvolk op aarde moest liefhebben en kussen. Daar Cupido vond dat zo'n wet dan ook voor de goden zelf moest gelden, stak hij velen van hen aan met een erotische bezetenheid, zó heet dat de geest van de dichter de hemel ontweek. Ook Cupido zelf daalde af - in de ogen van de bruid. Het gedicht is overzichtelijk gebouwd: na een korte inleiding volgt het tafereel in de hemel (de helft van de totale omvang); daarna komen nog twee korte delen, de aarde, de bruiloft.

Het derde gedicht ontleent z'n thematiek aan Plato's *Symposion*: eens heeft er op aarde een ras van dubbelmensen geheerst, dat zelfs de goden bedreigde; deze besloten daarop hen te splitsen: sindsdien is elk op zoek naar zijn wederhelft, en pas gelukkig als hij die ook vindt - zoals deze bruidegom zijn bruid. Het gedicht bestaat uit twee delen van vrijwel eendere omvang.

Apollo is een toespraak: de klassieke god van de schoonheid, de leider van de Muzen, neemt het woord en richt zich tot de jeugd om zichzelf in zijn veelzijdige

grootheid kenbaar te maken, de glorie van zijn dichters te verkondigen en vooral de meisjes op te wekken hun poëzie te lezen.

Het bruiloftsgedicht van april 1618 bestaat uit een reeks korte toespraken van de dichter, van Jupiter, Pallas Athene, Hymen, Venus, Cupido en opnieuw de dichter; ondanks alle klassiekheid komt het dus overeen met een tafelspel.

Het laatste bruiloftsgedicht, met gekruist rijm, verhaalt de strijd van Venus en Cupido enerzijds met de van liefde afkerige godin van de wijsheid Pallas Athene en de welsprekende Mercurius anderzijds; het object van hun strijd is de jongeman die, tenslotte door de liefde getroffen, hier nu als bruidegom aanwezig is.

Er is in deze gedichten niet enkel een grote hoeveelheid klassieke stof geïnvesteerd, maar bovendien moet Bredero genoeg vertrouwd zijn geweest met de mythologische motieven om er zo speels mee te kunnen omgaan.

Al deze zes gedichten met hun in totaal meer dan duizend versregels zijn geschreven in alexandrijnen; zo ook de overige vier bruiloftsgedichten; voorts nog 26 andere liederen, meest in strofen van vier regels, en 7 sonnetten. Hoe karakteristiek de alexandrijn ook voor de nederlandse renaissance mag zijn, hij is per slot van rekening niet anders dan een verbijzondering van het jambische vers en toont zich even bruikbaar voor stichtelijke als voor klassieke stof. Hij verzet zich zelfs niet eens altijd tegen een verbinding met rederijkerslementen, al is het resultaat soms dubieus, soms voor ons gevoel ronduit stijlloos: *Prins* in de liederen LIV, CLXVI, CLXXIV en CLXXXVI, *Princes* in de liederen CXXX en CXLVIII; een virtuoze rijmtechniek met regelomkering in lied LVII; een middenrijm bij de cesuur in vs. 1 en 2, en een drievoudige herhaling in vs. 4 van elke strofe in lied LXXXIII; een refreinregel in lied CXIV; een tekst van moraliserende banaliteiten over *Elck* in lied CLXX, over *Self* in lied CLXXV, en tenslotte de ondermaatse stichtelijkheid van het Klachtigh A.B.C. Liedt (I:573). Het is verleidelijk al deze gedichten te beschouwen als overgangswerk uit de periode dat Bredero loskwam van de rederijkerij en nog niet ten volle vertrouwd was met de renaissancistische vormgeving; maar in biografisch opzicht is er voor zo'n veronderstelling geen vaste grond, en niemand kan zeggen of die periode twee, vijf of tien jaar heeft geduurd. Het is altijd weer dezelfde vicieuze cirkel: als men de chronologie kende, kon men de ontwikkeling vaststellen; als men de ontwikkeling kende, wist men tennaastebij de chronologie.

Wat echter wel vaststaat is dat de alexandrijn, zoals Bredero die in 1612-1613 in zijn bruiloftsgedichten schrijft, een metrische entiteit blijkt te zijn, afgesloten door een klinkend eindrijm en een hoorbare pauze. In de meeste gevallen staat er een leesteken, en waar dit ontbreekt is er toch maar zelden een echt enjambement.

In principe hebben Bredero's alexandrijnen ook een duidelijke cesuur, vaak gemarkeerd door een leesteken; toch zijn er af en toe gevallen waar geen onderbreking mogelijk is, bijvoorbeeld als een voorzetsel in de derde versvoet staat en het bijbehorende substantief in de verdere vershelft. Het is wel opmerke-

lijk dat dit verschijnsel zelfs voorkomt in een hele reeks versregels achtereen:

De gantsche Hemel was vol Minnelijck ghewoel,
 Een yder roemden van dat lieffelijck ghevoel,
 Een yder roemden van dat vriendelijcke strijen,
 Een yder claachden van dat bitter soete lijn,
 Een yder claachden van den kouwdn heeten brandt,
 Die yder snerckten in zyn raesend inghewant.
 (I: 92)

De alexandrijn bij Bredero heeft echter nog andere eigenschappen dan de hoorbare aanwezigheid van tweemaal drie jamben met uiteraard de gewone varianten van onderbetoning of overbetoning en af en toe een omzetting, meest van de eerste jambe. De alexandrijn betekende voor hem blijkbaar een uitdaging om méer te beheersen dan de metrische klankverhoudingen alleen. Zijn taal werkt ook elders wel met assonantie en alliteratie, maar in de echte rederijksverzen is er weinig ruimte voor, gezien de voorkeur voor binnenrijm en middenrijm. Soms is de grens moeilijk te trekken: in lied XLVI kan men de suggestieve klankherhaling in vs. 37 toch beter assonantie dan middenrijm noemen, omdat ze in geen enkele andere strofe aanwezig is en dus niet tot de strofische structuur behoort:

Van 't gheboeft, dat by ontijen
 Gaen woen en doen de goen, ghewelt,
 (I: 181)

In de boertige liedjes treffen assonanties als ‘Aelwerige Arent’ (I: 48) of in drievoud: ‘Nicht bedwinght iou sinlijckheyd’ (I: 57). Het zijn echter vooral de gedichten in alexandrijnen waar ze een grote rol spelen, niet enkel kwantitatief - gemiddeld zo'n drie maal per tien verzen - ook intensief: Der Minnen blinde God (I: 91); Der Goden throon (I: 91); Die gants dit nieuwe vier (I: 91); en clapt in zijn handen (I: 92); door teed're Ioffren bleeck (I: 93). Soms zijn er twee assonanties aanwezig in een chiasmatische structuur:

Om sotte clapperny oft malle vollicx praten.
 (I: 188)

In een ander vers uit ditzelfde bruiloftsgedicht vindt men twee suggestieve assonanties gevolgd door een drievoudige alliteratie:

Siet daar *Aurora* zelfs bedoven inde Rosen
 Stuyft uyt het pluymich bed, en laet den liefdelosen
Tyton:
 (I: 188)

Al vormt de alliteratie ook in liederen als: ‘Boeren Geselschap’ (I: 47) ‘Toover-Liedt’ (I: 157) en ‘Amoureuus-Liedt’ (I: 387) een opmerkelijk element, en al wordt ze in ‘Kockje’ (I: 196), ‘Als ik in myn gedacht’ (I: 360) en het afscheidslied voor de diplomaat Rutgers (I: 426) zelfs toegepast met een onmiskenbare virtuositeit, ze is nergens zo veelvuldig en suggestief aanwezig als in zijn alexandrijnen: ongeveer twee maal per tien verzen. En dan niet enkel als versiering, maar vooral als middel om de muzikaliteit van het vers te verhogen, een factor van belang bij teksten die bedoeld zijn om te worden voorgedragen en aangehoord. Maar vaak

gaat de werkingssfeer die van de klank te buiten, zoals dat ook gebeurt bij zegswijzen als: recht van lijf en leden, ergens paal en perk aan stellen, taal noch teken. De klankherhaling is in zo'n geval meer dan versiering, meer ook dan een mnemotechnisch hulpmiddel, ze werkt als een zinrijke versterking van de betekenis, dank zij het samengaan van verwante klank en verwant begrip. Zulke mogelijkheden laat Bredero niet ongebruikt; in eigen verbindingen als: stooft en streelt (I: 21), raet en reden (I: 147), nut en noodig (I: 185) bereikt hij eenzelfde effect.

Soms breidt de alliteratie zich uit over meer dan twee woorden:

Als my de vaack verwan, vervloogh mijn vlugge gheest,
(I: 230)

soms is er een tweevoudige alliteratie, zoals verderop in ditzelfde bruiloftsgedicht uit maart 1612:

Drang door de dichte schaar, tradt met een trotse tred,
(I: 231)

Maar deze laatste alexandrijn heeft zijn expressief vermogen niet enkel te danken aan de beide klankherhalingen. Van invloed is ook het feit dat zowel de eerste als de vierde jambe zijn omgezet: de nadruk ligt niet op de tweede maar op de eerste lettergreep, niet op de achtste maar op de zevende. Zo'n parallelle ritmische beweging van de beide vershelften zou in de periode van het impressionisme 'klankschilderend' worden genoemd. Maar iets behoeft geen naam te hebben om een feit te zijn.

Een dergelijke combinatie van stijlverschijnselen is ook te vinden bij de meest geladen alliteratie uit Bredero's gehele werk. Het woord 'brand' voor vurige verliefdheid is in erotische poëzie zó gebruikelijk, dat het moeilijk valt bij een bruiloft de alliteratie te ontgaan. Hooft heeft er dan ook gebruik van gemaakt, en Bredero is hem daarin gevolgd. Maar zijn ontlening heeft geen spoor van plagiaat, integendeel. Zijn vers glanst van een tintelende spontaneïteit, wanneer hij ertoe komt een gelukkige jongeman vlak voor diens eerste huwelijksnacht aan te spreken met 'Brandende Bruydegom' (I: 186). In een stichtelijk bruiloftsgedicht - en zó heeft Bredero ze ook geschreven - zou die uitdrukking misplaatst zijn geweest; maar hier past ze feilloos: het gedicht, geïnspireerd op Plato's *Symposion*, is van top tot teen erotisch en de jeugdige bruidegom, naar men mag aannemen, was het toen ook. Het expressieve vermogen ontstaat ook hier zowel door de alliteratie als door de omzetting van de eerste jambe. Dat het niet énkél of grotendeels de omzetting is, kan blijken uit twee versregels van ditzelfde gedicht waar de uitdrukking wordt gevarieerd: 'Blakende Bruydegom' (vs. 91) en 'Vierighe Bruydegom' (vs. 111). De omzetting is eender, de betekenis is eender, maar de alliteratie ontbreekt en daarmee een groot deel van de suggestieve kracht.

Is de alexandrijn karakteristiek voor de renaissance, het sonnet is het evenzeer, ook in de nederlandse letteren. In het *Groot Lied-boeck* wordt de term Sonnet acht maal als titel gebruikt, maar ook afgezien van hun verspreide plaatsing vormen deze gedichten geen homogene groep. Het beroemde sonnet

Vroegh in den dageraet, de schoone gaet ontbinden
(I: 458)

in *Apollo* 1615 gepubliceerd als Het eerste van de schoonheid, is waarschijnlijk niet van Bredero's hand en dus ten onrechte in zijn liedboek opgenomen. * En het triomfantelijke openingsgedicht

Tot sulcken grootheydt sal *Amstelredam* noch komen,
Dat het in treff'lijkheyd sal overwinnen *Romen*
(I: 45)

deze zeer vroege uiting van de later zo veelvuldig inspirerende stedelijke trots der Amsterdammers, voert de naam Sonnet als een ijdele pretentie: er zijn weliswaar veertien rijmende regels, en die staan inderdaad ingedeeld in groepen van vier en vier, plus drie en drie; maar van enig formeel kenmerk is verder geen sprake. * De verzen hebben gepaard rijm, afwisselend slepend en staand; er zijn dus achtereenvolgens zeven verschillende rijmklanken. Er is geen volta, integendeel, de verzen 8 en 9 zijn door samentrekking van het onderwerp zelfs zeer nauw verbonden; en ook bij de vzn. 11 en 12 is de samenhang bijzonder sterk: ze vormen samen één hoofdzin. Indien lied CLXII, Bredero's veertienregelig gedicht over de ontroering vóór zijn Op-treken met het Vaandel (I: 519) typografisch op dezelfde wijze zou zijn gepresenteerd, had ook dit de titel van Sonnet kunnen voeren, uiteraard evenzeer ten onrechte.

De overige zes sonnetten voldoen aan strikte eisen: het rijmschema is steeds *a b b a a b b a c c d e e d*; er is veelal een duidelijke volta, alsook een duidelijke scheiding tussen de beide terzetten. Met uitzondering van het sonnet in het Frans dat als vroom gebed gericht is op de liefde Gods (I: 354) hebben alle andere ook hun gerichtheid op de aardse liefde gemeen, op de liefde die verliefdheid heet, een onvoltooide, onbeantwoorde liefde, een liefde in mineur. Sonnet CXLIV is afkomstig uit de *Tragische Historien* en bezit dus uiteraard de ietwat romantische sfeer van die novellen. Sonnet CXLV heeft bij uitzondering in vs. 6 als rederijkersrelict Bredero's voornaam, maar het compenseert dit door in de terzetten het rijmschema te verstrakken tot *c c d c c d*, zodat het gehele sonnet beheerst wordt door maar vier rijmklanken in totaal. In de overige drie sonnetten is de renaissance onbepaald aanwezig, al kan men menen dat in lied CXXXV en CXXXVIII de woordkeus te direkt is, te openhartig, niet aristocratisch genoeg van terughoudendheid (I: 444 en 459). Aan die eis voldoet lied XCIV in ieder geval wel:

Van dat *Aurora* vroech den dach begint de kippen
(I: 329)

Meer nog dan verwantschap met Hooft, kenmerkt een sterke verwantschap met de *Pléiade* dit meesterstuk van Bredero's renaissancistische lyriek.

* Zie het deel *Verspreid Werk*

* Zie het deel *Verspreid Werk*

VI

Op de huwelijksakte van Bredero's ouders, oktober 1581, tekent de bruidegom met zijn naam, de bruid met het huismerk. Dat typeert meer de toestand in het algemeen dan die van haar persoonlijk. Te kunnen lezen en schrijven was een luxe, een statuskenmerk van de gegoede stedelijke burgerij; wat daarbuiten of daarbeneden viel, de boeren, de landarbeiders en ambachtslui in de honderden dorpen en dorpjes van Holland, het werkvolk en de marginale bazen en winkeliers in de tientallen stadjes, had daaraan nauwelijks deel, een man bij uitzondering, een vrouw vrijwel nooit. In deze autochtone volksmassa van arme, vaak doodarme, en vrome analfabeten en half-analfabeten was de laat-middeleeuwse levenssfeer nog vrijwel intact, al hadden velen impulsief gekozen voor het nieuwe geloof of althans hun binding met het oude verloren. De hachelijke tijd dat rondtrekkend krijgsvolk nam wat het nodig had aan voedsel, inlegering en vrouwen, was godlof voorbij; wanneer er nu gevochten werd, hoorden de Amsterdammers er soms later iets van, soms nooit; en het was altijd ver van hun bed. Het leven ging door, men hernam de voorouderlijke arbeid en de voorouderlijke tradities meteen, heel het dwingende maar niet als dwang ervaren patroon van gewoonte en fatsoen in klederdrachten en gedragingen, bij jaarmarkten, kermissen, vrijerij, bruiloften, doopfeesten en begrafenissen, heel de mondelinge cultuur ook van het sterke verhaal, het bijgeloof, de schuine mop en het volkslied, hoe weinig daarvan op papier mag zijn vastgelegd en overgeleverd.

Bij de welgestelde, enigszins geletterde burgerij van Amsterdam bestond een zekere belangstelling voor de rederijderskamer d'Eglantier. Omstreeks het eeuwjaar behoorden kooplui als Hendrik Laurensz. Spiegel en Roemer Visscher daar tot de leidende figuren, eertijds in hun taalkundige bemoeiingen van Haarlem uit bijgestaan door hun oudere en veelzijdiger vriend Coornhert. Als literaire centra waren Haarlem en Leiden in het laatste kwart van de zestiende eeuw niet minder belangrijk geweest. Alle drie de steden hadden in de jaren '80 talrijke zuidnederlandse inwijkelingen opgenomen, die hun eigen rederijderstraditie in stand trachtten te houden, zodat er naast de oude stedelijke nu ook een nieuwe brabantse Kamer werkzaam was. Hun aanwezigheid en de hogere cultuur die zij vertegenwoordigden, heeft onmiskenbaar invloed uitgeoefend op geheel het literaire leven.

Maar behalve twee Kamers bezat Leiden een universiteit die al in 1600 z'n vijfde lustrum kon vieren. Van de oprichting af was het duidelijk, dat hier naast de calvinistische theologie ook de opkomende renaissance een centrum zou vinden, dank zij cultuurdragers als Jan van der Does en Jan van Hout. Wat eens in Gent en Antwerpen tot bloei scheen te zullen komen maar door de zegevierende spaanse wapens vrijwel was tenietgedaan, vond hier een voortzetting in het werk van beroemde, uit het zuiden afkomstige classici als Scaliger, Lipsius en later Daniel

Heinsius. Maar heel de leidse voorsprong verviel op die meidag van 1601, toen de rijkbegaafde en wereldwijd geworden burgemeesterszoon Pieter Corneliszoon Hooft, inmiddels twintig jaar oud, zijn ‘grand tour’ van meer dan twee jaar Frankrijk en Italië afsloot door via Duitsland en de noordelijke gewesten met de harlinger boot in zijn geboortestad terug te keren als de belichaming van de renaissance zelf.

Sindsdien hielden in Amsterdam drie soorten poëzie elkaar in evenwicht: het in de subcultuur voortlevende volkslied, de in twee Kamers officieel beoefende rederijderskunst; en de uit Italië afkomstige zelfbewuste renaissance. Dat ze elkaar in evenwicht hielden, is zelfs als beeldspraak niet helemaal juist: in feite zag elke volgende op elke vorige neer; dat is altijd zo. Eerst langzamerhand bleek hoe zeer de renaissancistische principes aan de winnende hand waren. Maar dit proces verliep geleidelijk, al was er dan de grandioze sprongmutatie die Hooft heette. En bovendien: waar en wanneer hielden ze elkaar in evenwicht, bij wie, in wiens geest, in welk milieu? Het is niet gewaagd te menen dat de jonge Bredero in de Oudezijdsbuurt waar hij opgroeide, volop contact zal hebben gehad met de volkscultuur, mondeling en mogelijk ook via een paar populaire liedboekjes. Maar toen hij, hoewel schilder van beroep, zich zijn talent als dichter bewust werd, lag het voor de hand dat hij zich voegde naar de bij de burgerij gezag hebbende stijl, de rederijkerij, al heeft hij waarschijnlijk gauw genoeg de nieuwe vormen en waarden van de renaissance ontdekt en zich eigen gemaakt. Het zijn deze twee overheersende cultuurprincipes geweest, die ertoe hebben geleid dat hij pas later actief beoefende wat hij het eerst had leren kennen: de versvorm van het volkslied.

Men zou deze gang van zaken opzij kunnen schuiven als óók maar een mogelijkheid, een min of meer vergeeflijke veronderstelling zoals er omtrent Bredero zoveel zijn geweest, ware het niet dat hijzelf ze in ronde woorden bevestigt. In de Voor-Reden tot zijn *Geestigh Liedt-Boecxken*, wellicht geschreven in het voorjaar van 1618, noemt hij zijn boertige liedjes immers ‘Nieuwigheytjes, die ick voor dese van niemandt anders veel gesien hebbe.’ Zo’n kroongetuigenis is niet te weerleggen. Bredero is ervan overtuigd geweest met de liedjes zoals hij die in 1615 in *Apollo* had gepubliceerd, iets nieuws, iets oorspronkelijks te hebben voortgebracht, iets dat ook voor hemzelf een uitbreiding betekende van zijn creatieve mogelijkheden. En de lof van Scriverius bevestigde hem in deze overtuiging. Inderdaad valt er bij geen andere dichter in die tijd een dergelijke herleving van het volkslied te constateren. Het is overigens de vraag of Bredero zelf zich deze verwantschap wel bewust is geweest. Sommige dingen ziet men op afstand het scherpst.

De formele eigenschappen van de eerste zestien gedichten uit het *Groot Lied-boeck* laten zich vooral negatief goed bepalen: geen kunstige schema's van middenrijm, binnenrijm of dubbelrijm als in de rederijderspoëzie, geen achterge-

plaatste adjectiva, geen basterdwoorden; en evenmin sierlijke alexandrijnen als in de renaissancepoëzie, met godennamen of ander klassiek leengoed. En positief betekent dit: een gewone woordkeus die openlijk uitkomt voor zijn verwantschap met de alledaagse volkstaal, eerlijk en eenvoudig, met een natuurlijke zinsbouw die zich schijnbaar moeiteloos ordent in strofen van vijf à acht verzen met een simpel rijmschema en soms een refreinregel tot slot.

Maar een gewone woordkeus in poëzie - men kan er alle acht eeuwen nederlandse letteren op navragen - is hoogst óngewoon. Wie die uitzonderings-positie inneemt, heeft niet enkel de burgerlijke deftigheid, de stichtelijke plechtigheid en de artistieke ijdelheid opzij geschoven, maar ook alle verplichtingen van traditie en mode. De opeenvolging van verschillende cultuurperioden is maar zelden iets anders dan dat de dogmatische gehoorzaamheid aan een bestaand vormgevingsprincipe overgaat in de eendere gehoorzaamheid aan een nieuw vormgevingsprincipe. De moed om zich van elk dogma te ontdoen blijkt veelal identiek aan het vermogen om een aantal verwaarloosde taalkwaliteiten te ontdekken en ze dichterlijk toe te passen. Wie de 'Nieuwigheytjes' van Bredero nauwkeurig bekijkt, kan daarin twee van zulke kwaliteiten aantreffen: er zijn geen beter termen voor dan drastisch en plastisch. Dit toevallige rijm houdt op ongerijmd te zijn, zodra men inzielt dat er een gemeenschappelijke oorsprong is: Bredero's behoefte aan eenvoudige duidelijkheid. Ze zijn daarom ook niet altijd te scheiden, al erkent men in het drastische meer de volksjongen, in het plastische meer de schilder.

Onscheidbaar wat de motivering betreft, zijn al dadelijk de amstellandse dialectvormen die Bredero in deze liederen gebruikt, zij het minder in zijn eigen tekst dan in de dialogen van de sprekend door hem ingevoerde personen. Daar dit goeddeels boeren zijn, zal zijn eerste motief wel de wens zijn geweest ze zo natuurgetrouw mogelijk uit te beelden. Maar er is een tweede motief denkbaar: de wens om ook door een minder geletterd publiek te worden gelezen, gezongen en begrepen. En nog een derde, totaal tegengesteld: de wens om een geletterd publiek tegelijk te prikkelen en te vermaken.

Men kan de schilder die Bredero waarschijnlijk tot aan zijn dood is gebleven maar van wiens oeuvre nergens iets werd teruggevonden, niet scheiden van de dichter. Hijzelf was zich dit wel bewust; hij verantwoordt zich immers in de Voor-Reden tot de derde druk door te verklaren: 'ick heb als een schilder, de schilder-achtige spreuck gevolcht, die daer seyt: *Het zijn de beste Schilders die 't leven naast komen*, en niet de gene die voor een geestich dingen houden het stellen der standen buyten de nature, en het wringhen en buygen der geleden en gebeenderen die sy vaack te onredelic en buyten de loop des behoorlickheys opschorten en ommecrommen.' Hij streeft er dus naar ook als dichter een realist te zijn: de weergave moet niet afwijken van de waarneming.

In 'Boeren Geselschap' krijgt men de aankomende feestgangers met hun

belustheid op het ganstrekken zichtbaar voor ogen in hun ouderwetse kleurige kledij. Het blijven geen vage figuren, ook al niet doordat ze eigennamen en bijnamen krijgen waardoor ieder geconcretiseerd wordt tot een individu binnen zijn maatschappelijk milieu. Hun gedragingen veranderen daarmee van algemeenheden tot anekdotische genrestukjes. De verf spat uit de verzen omhoog, maar nog wél even met een drievoudige alliteratie: bruyn, root, wit, groen, grijs, graeuw, paers en blaeuw. Heel de troep brooddronken boeren wordt suggestief geschilderd met felle halen en veges, die in hun geniale raakheid doen denken aan Frans Hals. Wie in het museum te Kassel voor diens ‘Man met de slappe hoed’ staat, kan een ogenblik menen Arent Pieter Gysen voor zich te zien. Maar boeren lieten zich niet portretteren. En ook de omgeving wordt zichtbaar, de situatie van de dorpsgelagkamer met de gastvrije hooiberg vlak bij, de gebruikelijke maar nu ongebruikelijk gebruikte voorwerpen als kannen, kandelaars (alweer met zo’n fraaie klankherhaling), rooster, beusem en tang - het is alles herkenbaar aanwezig doordat de dichter weergeeft wat hij heeft waargenomen. Het zijn dezelfde kwaliteiten van zintuiglijkheid die men ook kan bewonderen in het Sint-Janslied.

Dit visuele dat de neiging oproept om een voorschot te nemen op de term impressionistisch, is niet beperkt tot de liederen aan het begin van het Boertigh Liedt-boeck. Hoewel uiteraard de amoureuze en de stichtelijke gevoelslyriek er weinig aanleiding toe geven, ontbreekt het er niet altijd. En zelfs de redenerende rederijkersstijl blijkt af en toe te wijken voor een minder algemene, meer concrete weergave van de natuur, zoals midden in de beide mei-liederen LVI en LXIII. Maar veel indrukwekkender zijn in lied LX - hoe vol overigens ook van rederijkerselementen - de impressies van het schaatsenrijden: ‘Hier binnen deser Stede // Op de geveegde banen.’ (I: 228). En méer nog: de eerlijke inzet van het afscheidslied LXXXIX; het persoonlijke slot van lied XCII, met die winterse wereld ‘by ’t hooghe Huys te Muyen’ (I: 325); en bovenal de onvergetelijke derde strofe van dat humane en stellig wel autobiografische lied CXXXVII, door Herman Gorter geprezen als ‘volmaaktheid in het kleine’:

Voor d'Amsteldamsche palen
 Lach 'tbruyne Schip, met swarte taeckel Touwen,
 Dat mijn Goddin quam halen,
 In plaets van koets, voor 'tpuyck van alle Vrouwen,
 Was 'tvunstich ruym,
 Het witte schuym,
 De voor-boech nat bevochten:
 Maer als ghy scheyden,
 Mijn ooghen u gheleyden,
 Soose mochten.
 (I: 455)

Gezien de telkens toch ook aanwijsbare andere elementen is het niet verantwoord elk lied waarin men iets van ‘impressionisme’ bespeurt, tot de latere fase

van Bredero's dichterschap te rekenen. De zintuiglijkheid van het taalgebruik behoeft ook niet noodwendig door waarneming te zijn veroorzaakt. Er zijn immers liederen waarin de aanwezigheid van de dichter ter plaatse niet kan worden verondersteld, hoewel hij doet alsof. De handtastelijke kermisvrijerij van Gijsjen en Trijn Luls (I: 50) en de lacherige bijslaap in het 'Koortsigh Lietje' (I: 107) zijn zaken waar men geen derde bij duldt. Wie er mededelingen over doet, kan het alleen weten van horen zeggen, maar een dichter kan het ook beleven in zijn verbeelding, al dan niet op grond van eigen ervaring.

Deze liederen hebben in klein bestek een epische structuur, ze zijn het verhaal van een korte reeks gebeurtenissen en als zodanig verwant aan de middeleeuwse balladen: springlevende bastaards van een adellijk voorgeslacht. Wie ze met anekdotische schilderstukken uit de zestiende en zeventiende eeuw vergelijkt, erkent wel hun toon, hun thematiek, hun artistiek gehalte, maar miskent hun beweeglijkheid: ze zijn dynamisch, niet statisch. Ze geven méér dan het karakteristieke ogenblik.

Hoe wezenlijk dit dynamische element wel is, blijkt hieruit dat verscheidene liederen in hun structuur zelfs niet episch zijn, maar veeleer dramatisch. De dichter trekt zich uit de tekst terug, er wordt geen omgeving geschetst, geen personage voorgesteld, het gedicht ontwikkelt zichzelf, het is een dialoog. Wie een toneelstuk schrijft, kan aanwijzingen geven omtrent de benodigde rekvisieten, al was dit in de zeventiende eeuw minder gebruikelijk; die zorg liet men over aan de spelers zelf. Tijdens de voorstelling echter, en dáar gaat het bij een toneelstuk om, was de zwijgende zichtbaarheid van entourage en voorwerpen hoe summier ook aangegeven, voor de toeschouwers een factor van belang: een herberg, een paleis, een belegerde stad. Wie zich als auteur echter waagt aan het kleinere bestek van de dichterlijke dialoog of het allerkleinste van de monoloog, doet afstand van álles behoudens het gesproken woord. De karakters van de personages van wie er één soms enkel zwijgt en luistert, hun onderlinge verhouding, hun problemen of conflicten, hun gemoedsgesteldheid en de veranderingen daarin, het moet allemaal blijken uit de tekst zelf en uit de tekst alleen, al geeft de titel soms de rolverdeling aan. Hoewel er onder de oudere volksliederen ook enkele in dialoogvorm zijn - bijvoorbeeld *Antwerps Liedboek* I en CXXXIII; en voorts in *Den Nieuwen Lust-Hof* (1602) - toch lijkt het verantwoord deze liederen van Bredero te zien als de gevarieerde voortzetting van de kluchten die hij eerder had geschreven, in de jaren 1612-1613. Maar de uiterste beperking in de artistieke middelen geeft blijk van een nog volwassener kunstenaarschap. Aan het slot van zijn *Friesche Lust-Hof* (1621) heeft Starter een aantal Boertigheden opgenomen die zonder Bredero's voorbeeld ondenkbaar zijn; maar aan de volstreckte beknoptheid van déze dialogiserende vorm heeft hij zich niet gewaagd.

Het meesterschap waarmee Bredero de aanwezigheid en het gedrag van de zwijgende andere vermag te suggereren, blijkt het best uit enkele details. In lied

IV, de ‘Aenspraeck vande Petemeuy, tot de Neef’, komt er een ogenblik dat de voortdurende aanprijzing van het al buiten hem om bedisselde huwelijk neef Marten gaat vervelen. Uit de woorden van de peettante blijkt dat hij opstaat en aanstalten maakt om te vertrekken; maar dat zit hem niet glad. Met zes versregels vol sluwe zorgzaamheid inzake zijn avondmaaltijd en het benodigde lantaarntje ziet zij kans hem weer in huis terug te krijgen en hem daar opnieuw te onderwerpen aan haar bemoeiziek vermaan:

Neefje, gaeje dan soo voort?
 Lustje noch niet wat te eten?
 Hemsick Marten: noch ien woort,
 Je sloncksje hebje noch vergeten,
 Wel me kijnt dat was te slecht,
Datsen Vrijer! datsen Knecht!
 (I: 54)

In lied V, de ‘Aenspraeck vanden Oom tot de Nicht’, wordt de situatie op even geraffineerde wijze duidelijk gemaakt. Van het eerste moment af dat de oom in zijn betoog een ominieuze naam noemt, houdt het meisje zich demonstratief doof. Ze buigt zich over haar naaiwerk alsof er geen oom bestond die bezig is haar rijp te maken voor een huwelijk met een half-zachte en heel-rijke kandidaat. Maar die houding van haar is een zó brute belediging van zijn familiaal gezag, dat hij haar dwingend tot de orde roept. In minder dan vier versregels is de conflictsituatie niet enkel dramatisch zichtbaar maar ook psychologisch doorzichtig gemaakt:

Nifjen, Nifjen, o gy dingh!
 Wilje noch niet aen het knechje?
 Klufje Klonters susterlingh
 Sprackme lestent: hoort iens Brechje
 Het! hoe legje staegh en neyt?
Datsen Vryster! datsen Meyt!

Soo men moer! wel immers kijnt,
 Klufje kalde veul van Marten,
 (I: 56)

Deze twee ‘Aenspraecken’ hebben naar inhoud en vorm alles gemeen; ze horen onafscheidelijk bij elkaar. Het gaat blijkens de eendere namen: Marten en Brechje, over dezelfde jongelui; hun positie is eender, ze worden beiden gedwongen te trouwen met iemand die ze niet mogen, en in beide gevallen is geld de drijfveer. Ook formeel is er de grootst mogelijke gelijkheid: de beide liederen hebben dezelfde melodie, dus dezelfde metrische en strofische bouw, en ze maken gebruik van in wezen dezelfde refreinregel.

Ook twee andere liederen zijn elkaars pendant: lied VII, van de grijsaard die met zijn geld uit is op een jeugdig bruidje, en lied VIII, van de oude vrouw die met haar

geld uit is op een jeugdige minnaar. In deze twee gevallen is de refreinregel met z'n dubbele bodem zelfs geheel identiek.

Aangezien ook lied III over een refreinregel beschikt met daarin het dubbelzinnige woord *eer*, zijn er van de eerste acht liederen vijf met een refrein. Toch is het in Bredero's werk een vrij zeldzaam verschijnsel: in het hele *Groot Lied-boeck* met z'n 200 liederen komt het maar tien maal voor. In de liederen XI en XV vindt men twee verschillende refreinregels die in de strofen afwisselend worden gebruikt. Lied L, de ironische aanspraak tot Truitje, het gastvrije hoertje, heeft een toepasselijke refreinregel. Lied LXXVI, afkomstig uit de *Griane*, heeft bij uitzondering na elke strofe van vier verzen een refrein dat eveneens uit vier verzen bestaat. Lied CXIV tenslotte, 'Eenicheydt is Armoedt', is het enige gedicht in alexandrijnen met een refreinregel; in de zeven vierregelige strofen komt dit eendere vers dus 7 maal voor, en de eendere rijm *klank* 14 maal. Het mag een staaltje van virtuoos dichterschap heten dat Bredero erin geslaagd is alle gevaren van eentonigheid en rijmdwang te overwinnen en er een speels en geestig lied van te maken (I: 385).

Ofschoon in strikte zin geen refrein, is een ander soort herhaling er toch mee verwant: het afsluiten van een lied door de laatste strofe gelijkkluidend te doen zijn aan de eerste. Dit komt maar bij drie liederen voor: lied XXXVI, afkomstig uit *Rodd'rick ende Alphonsus*; lied LXXXIX, het indrukwekkende afscheidslied van de zeemannsvrouw met haar benauwende voorgevoel; en het tegelijk stichtelijke en autobiografische lied in vijfvoetige jambiën CLXIII.

Het kan niemand ontgaan dat de besproken verschijnselen - hoe karakteristiek ook voor de groep Nieuwigheytjes - telkens incidenteel ook al te vinden zijn in ander en waarschijnlijk ouder werk. Nog minder houvast biedt het wel heel moeilijk te omlijnen begrip eenvoud, al is dit essentieel voor het beste van Bredero's poëzie. De allereenvoudigste strofe bij hem is er een van vier verzen, en die komt in zo'n veertig liederen voor. Bij meer dan de helft daarvan gaat het om alexandrijnen, en deze lopen uiteen van rederijkersteksten als het 'Klachtigh A.B.C. Liedt' (I: 573), tot iets dat om z'n directe dictie en z'n refrein aandoet als een overgang van renaissance naar volkslied: 'Eenicheydt is Armoedt' (I: 385). Er zijn onder de liederen in strofen van vier regels enige met een onmiskenbare glans van jong-zijn: het ironische over de vurige minnaar en het ijzige meisje (I: 139), het berustende 'Die sonder hoop moet minnen' (I: 141), het peinzende 'De Minne die in mijn hartje leyt' (I: 346), het droefgeestige 'Ay Gulde Maan hout op u jacht' (I: 440) en het speelse 'Ick sieje wel, al gaeje snel' (I: 489). Wie in al deze gevallen intuïtief of geargumenteed kiest voor een vroeg tijdvak, verbindt zich tot twee consequenties: dat de eerste periode niet alléén bestaat uit rederijkerswerk; én: dat de eenvoud niet alléén optreedt in de laatste periode.

Al handhaaft men de overtuiging dat Bredero's werk drie stijlen kent en dat deze drie elkaar min of meer opvolgen, een betrouwbare datering van elk lied afzonderlijk eist harder grond. In alle betrekkelijkheid kan men enkel zeggen:

naarmate er méer kenmerken van de rederijkerspoëzie zijn, behoort een lied met groter waarschijnlijkheid tot de vroegste periode, de jaren vóór 1610; naarmate er méer kenmerken van de renaissancepoëzie zijn, behoort een lied met groter waarschijnlijkheid tot de middenperiode, de jaren van 1610 tot 1615; naarmate er méer kenmerken van het eenvoudige volkslied zijn, behoort een lied met groter waarschijnlijkheid tot de laatste periode, de jaren van 1615 tot eind augustus 1618.

Drie waarschijnlijkheden, en maar één zekerheid: dat Bredero de heterogene vormgevingsprincipes die elkaar in het vroeg-zeventiende-eeuwse Amsterdam om zo te zeggen in evenwicht hielden, niet heeft ervaren als tegenstrijdige maar veeleer als verwisselbare, elkaar aanvullende stijlmogelijkheden, die hij dan ook kon gebruiken en combineren in 'vryicheyt'. Zijn poëzie zelf is de dichterlijke belichaming van dat verschuivend evenwicht. Ze past feilloos in zijn periode; ze had noch een kwarteeuw eerder, noch een kwarteeuw later zó kunnen ontstaan.-

VII

Zo lang Bredero's bundel dank zij zijn leidse vriend *Geestigh Liedt-Boecxken* heette - een naam eerst door Bredero zelf en in 1621 ook nog door Van der Plasse behouden - was er geen probleem. Want 'geestig' had in de zeventiende eeuw een waaier van betekenissen die uiteenliep van speels, vernuftig, vrolijk, via aanvallig, smaakvol, aardig, tot vervuld van geestelijke kwaliteiten. In het Aendachtigh Liedt-Boeck komen de titels 'Geestigh Liedt' en 'Geestigh Liedeken' voor, telkens bij een echt stichtelijk gedicht. Het is onbekend wat er in de leidse druk méer heeft gestaan dan een stuk of wat vrolijke versjes. Op grond van het feit dat Bredero wel een amoureuus liedboek heeft aangekondigd maar geen aandachtig, kan men verschillende veronderstellingen bouwen, bijvoorbeeld dat hij nog geen vrome liederen genoeg had voor zo'n aparte bundel; of dat de vrome liederen die hij in de loop der jaren had geschreven, hem om hetzij dichterlijke hetzij godsdienstige redenen niet meer bevielen; of dat hij van plan was een deel ervan eens toe te voegen aan het *Geestigh Liedt-Boecxken*; misschien zelfs had hij dat al gedaan. Zo lang er geen exemplaar van Bredero's eigen druk opduikt, kan men allerlei veronderstellingen wagen; maar ook als één daarvan tot waarschijnlijkheid zou stijgen, is er nog altijd geen volstreekte zekerheid.

Toen Van der Plasse - of wie dan ook namens hem - in 1621 op het onzalige denkbeeld kwam een afzonderlijke groep Aendachtighe Nieuwe Liedekens te vormen, sloeg hij een weg in die rechttoe rechtaan uitliep op een *Groot Lied-boeck* in drie delen. Maar zelfs toen was het niet nodig geweest de voortreffelijke naam *Geestigh Liedt-Boecxken* te schrappen. Door de nieuwe druk als eerste afdeling van het *Groot Lied-boeck* de nieuwe titel te geven van 'Boertigh Liedt-

boeck' beperkte hij het genre tot het vrolijke, al breidde hij de inhoud tezelfdertijd uit met 56 liederen die niemand vrolijk zal noemen. Maar gedane zaken nemen geen keer; men kan zo'n zeventiende-eeuwse fout wel constateren, niet meer corrigeren.

Uit de ondeugdelijkheid van de titel die men in 1622 koos, volgt natuurlijk niet dat in Bredero's werk de drie genres zouden ontbreken. Alleen: ze komen naar inhoud noch omvang overeen met de drie afdelingen van het *Groot Lied-boeck*. In feite zijn het boertige en het stichtelijke genre elk beperkt tot een paar dozijn liederen; het amoureuze daarentegen telt meer dan het dubbele aantal van die beide samen.

De paar dozijn liederen waarvan er zestien de inzet vormen van het Boertigh Liedt-boeck, onderscheiden zich allereerst door hun niet-lyrisch karakter. De dichter *is* niet vrolijk, hij maakt zichzelf en de lezer vrolijk, om ánderen. Het gedicht wekt de illusie een adequate indruk te geven van het uiterlijk, de gedragingen en het taaleigen van die anderen, en dáarom lachwekkend te zijn. De vraag echter, of de weergave door de dichter klopt met een waarneembare werkelijkheid, doet niet ter zake, zelfs niet, of er wel zo'n werkelijkheid is of is geweest. Het gedicht 'Boeren Geselschap' verandert in geen enkel opzicht, ook al zou onweerlegbaar blijken dat er in of bij Vinkeveen nooit een boer heeft bestaan, die Frans heette en een van zijn ganzen beschikbaar stelde voor het ganstrekken. De dwingende suggestie van waarheidsgetrouw te zijn hangt van zulke feitelijkheden niet af. Het gaat er in dit geval om, dat het gedicht een eigen verbeelding schept die door de lezer wordt herkend als identiek, of althans als verwant, aan iets in de buiten-literaire wereld. Die gesuggereerde identiteit houdt evenwel niet in, dat men de gelezen werkelijkheid ervaart zoals men het de geleefde werkelijkheid zou hebben gedaan. Indien een koopman uit Amsterdam destijds in het boerengezelschap te Vinkeveen was terechtgekomen, had hij zich zeker geërgerd en zich waarschijnlijk bedreigd gevoeld. Indien een koopman uit Amsterdam destijds Bredero's gedicht over dit boerengezelschap te Vinkeveen ter ore of onder ogen is gekomen, heeft hij zich zeker geamuseerd en zich waarschijnlijk ontspannen gevoeld. Het is duidelijk: de tekst creëert mét een door de dichter gewilde werkelijkheidsillusie tegelijk het door de dichter gewilde gevoel.

Om zijn boertige werkelijkheid en het daarbij passende gevoel te doen ontstaan, heeft Bredero gebruik gemaakt van verschillende grensoverschrijdende stijlmiddelen. In zijn liederen komen een aantal huis- tuin- en keukenwoorden voor die zomin tot de poëtische taal als tot de beschaafde omgangstaal behoren, woorden als: tuychje, keep, murru, bekallen, deun, vangh en snot. Ze beogen deels hetzelfde als de amstellandse dialektvormen: een verhoogd waarheidsgehalte wat de sprekend ingevoerde personen betreft; maar ze hebben méer dan die dialektwoorden een schokkend en daarmee lachwekkend effect. Want wat de gegoede burgerij zich ontveinsde te kennen en uit overwegingen van stand of

opvoedkunde nooit zou toelaten in zitkamer of salet, daarmee werd men nu door de dichter onverhoeds in de geheiligde tempel der Muzen geconfronteerd. Een woord als snot of pis tegen te komen in poëzie en zelfs in rijmpositie, was iets waar men alleen maar om kon lachen, gegeneerd lachen eerst vanwege het opeens gestegen sociaal niveau van zo'n volkswoord, bewonderend lachen dan toch ook om het gedurfde en doeltreffende gebruik ervan.

Zo is het ook met een aantal populaire uitdrukkingen waarvan deftige moeders niet wilden dat hun kinderen ze zouden kennen, laat staan gebruiken: mall' Oene met sen moer; men hoeft draeyt as ien meulen; ghy hebt een gongs. Ze variëren dikwijls de veronderstelling dat iemand niet goed bij zijn verstand zou zijn. En al werd en wordt deze veronderstelling dag aan dag door tienduizenden mensen uitgesproken, niet altijd op objectieve grond, tot het papier dringt ze maar zelden door, tot de poëzie nooit. Behalve bij Bredero. Zo'n uitdrukking in zijn liederen te ontmoeten geeft een geamuseerd gevoel van ietwat ondeugende herkenning.

Afgezien van hekeldichten en polemieken behoort schelden niet tot de literatuur, en buiten de literatuur behoort het niet tot de gesanctioneerde omgangsvormen. Maar iedereen wist en weet dat er in het dagelijks leven, en dan echt niet alleen door het klootjesvolk, veelvuldig wordt gescholden, meest uit machteloze woede, ergernis of jaloezie, vaak ook zó maar. Maar dat is de mondelinge werkelijkheid. De geschreven taal, de poëzie, mocht niet weten dat er invectieven bestonden, de fatsoenlijke burger niet toegeven dat hij ze kende. Schilderachtige scheldwoorden als: Hansjen Hangebroeck, mellick-muyt, oude Rochelaar, Tote-bel, druyp-neus, hodgebeck en lompe boer, vallen dus uit de toon. Dat is dan ook hun functie. Ze doorbreken even speels als brutaal allerlei taboes, en bovendien zijn ze op onthullende wijze typerend zowel voor de sprekende personages, als voor de emotioneel geladen verhoudingen.

Maar er zijn meer taboes in het geding, want niet alleen de fatsoensgrens in de taal, ook die in de levenspraktijk wordt succesrijk overschreden. De openhartigheid waarmee Bredero - en nu niet in de vrijmoedige sfeer van het bruiloftsmaal - over seksuele gedragingen spreekt, is in de letterlijkste zin schaamteloos. De vraag is niet of zijn mededelingen kloppen met de werkelijkheid - daarop kan men alleen maar ja zeggen -, de vraag is of men over die werkelijkheid niet behoorde te zwijgen. De gegoede burgerij vond welstaanshalve van wel, Bredero vond waarheidshalve blijkbaar van niet, en ook daarmee sloot hij aan bij een oude traditie van het volkslied, zoals eerder in de klucht van de *Molenaar* bij een oude traditie van het volkstoneel. Al in lied II kruipt een ongehuwd paartje samen in het hooi, onder het toeziend oog en met kennelijke instemming van de dichter: 'Mijn docht het was soo moy'; in lied III doet een van de stadskermis terugkerend paartje hetzelfde; in lied XI gebruikt men met eendere bedoelingen een herbergbed; de erotische koorts in lied XXII zal ook wel niet op een echtelijk bed zijn gekoeld; in lied L gaat het ronduit om een hoerenbed; en al is de verleiding in lied

CI op een tragische verlatenheid uitgelopen, de feiten worden in alle handtastelijke duidelijkheid verteld. Zoveel realiteitsbesef moet schokkend zijn geweest voor de gezeten burgerij bij wie de heiligheid van het huwelijk een artikel des geloofs was en de financiële transactie praktijk. Bredero had zich tegen alle kritiek kunnen verdedigen - en heeft zich mogelijk verdedigd - door te zeggen dat beschrijven en aanprijzen twee zijn, en dat hij zijn vele collega-schilders dozijnen genre-stukjes had zien maken en verkopen waarop vooral niet minder onfatsoen was uitgesteld dan in zijn liedjes. Maar misschien heeft dit soort kritiek hem nauwelijks bereikt: want bij hoe velen, bij hoe weinigen, zal dit deel van zijn werk bekend zijn geweest vóór het jaar 1622?

Al hebben bijna al deze boertige liederen de erotiek als centraal thema, in feitelijk opzicht zijn ze uitermate gevarieerd. Het is opmerkelijk dat de overspelige liefde ontbreekt, maar daar had de klucht van de Molenaar al in dubbele zin voor gezorgd; het is ook opmerkelijk dat Bredero geen faecalische grollen verkoopt; in dit opzicht onderscheidt hij zich principieel van de middeleeuwse praktijk, althans in zijn liederen. Vrijwel alle centrale figuren, mannelijk of vrouwelijk, sprekende of toegesproken, zijn ongetrouwd; hun erotiek, als de natuurlijke uiting van hun leeftijd, is maar bij uitzondering schuin. De wereld van de boertige liederen wordt bevolkt door huwbaar jongvolk, zo tussen de zestien en vijfentwintig jaar. Bredero beweegt zich temidden daarvan, mededelende wat hij er ziet en hoort, zonder dat hij zich ooit herhaalt. Tweemaal zijn twee gedichten elkanders spiegelbeeld: de peettante die er bij haar neef, de oom die er bij zijn nichtje op aandringt, een door hun pupil niet gewenste huwelijkskandidaat te aanvaarden. Daar in beide gevallen het geldt de reden moet zijn om ja te zeggen en het, getuige de gelijke namen, om dezelfde jonkman en hetzelfde meisje gaat, speelt de tegenstelling arm/rijk ditmaal geen rol: voor de jonkman is het meisje, voor het meisje is de jonkman een goede partij. De conclusie kan enkel zijn dat ze beiden geld hebben, ofwel dat beider familie zich in de ander vergist. Men behoeft deze laatste, ironische mogelijkheid bij Bredero zeker niet uit te sluiten.

Het andere tweetal liederen: dat van de grijsaard die zich een jonge bruid, en dat van het besje dat zich een jonge minnaar wil kopen, sluit aan bij een lange traditie, zie bijv. *Antwerps Liedboek* lied XXVI, en lied XXXVII, of in *Den nieuwen Lust-hof* (1602) de gedichten met de zinspreuk 'Wie kant ontvlien?', verlucht met een tweetal fraaie prenten. In alle eeuwen heeft de jongere generatie er zich met schimp en spot tegen verzet dat ouderen buit zochten of kochten op het jachtveld van háár partnerkeuze. Van alle thema's in kluchten en boertige liederen is het paren van oud met jong wel het meest bekend; ook in onze middelnederlandse literatuur is de spot niet van de lucht. Dat het bij Bredero geen genade vindt, het spotten wel, maar dit soort paren niet, ligt voor de hand. De afwijzing door de aangezochte persoon die, man of meisje, er onverbloemd voor uitkomt met iemand van de eigen leeftijd naar bed te willen, heeft dan ook niets verrassends.

De aardigheid zit vooral in de refreinregel, waar uiterst vernuftig een schijnbare instemming plagerig wordt gebruikt om een volstrekte weigering te motiveren:

Dat jy soeckt, soeck ick mee.
(I: 63)

Er zijn in leven en lied natuurlijk meer vrijers over wie men zich vrolijk kan maken dan enkel stokoude: de vrijer die eindeloos aan het lijntje wordt gehouden (I: 70); de bar lelijke vrijer (I: 73; 78; 88); de vrijer die heeft aangepapt met twee meisjes tegelijk (I: 83). Ook de ongeregelde seksualiteit heeft in een geregelde maatschappij altijd de ietwat lacherige belangstelling gehad. In 'Van Gijsjen en Trijn Luls' (I: 50) speelt ze zich af onder dorpelingen, laat onderweg van de kermis in de stad; in de 'Twee-spraak van Twee Buur-wyven' (I: 59) en in het 'Koortsigh Lietje' (I: 107) is het boerse decor rondom de seksuele activiteiten niet zo zeker. Maar dat heeft weinig belang: ook als hij boeren beschreef, bedoelde Bredero er evengoed zijn stadsgenoten mee, vooral de kleine burgerij. Vandaar dat de gróte burgerij, en dan wel het jonge mansvolk het meest, deze liedjes met bijzonder genoeg kon lezen. Maar als in de 'Twee-spraak' (I: 59) het paartje op heterdaad wordt betrapt, is de familie er ijlings bij, de ontstane verhouding te legaliseren; want ongeregelde liefdesverhoudingen gaven maar aanleiding tot meesmuilende praatjes en laatdunkend gelach. Dat Bredero zich ook hier een realist betoont en weergeeft wat er zich werkelijk voordeed, is buiten twijfel. En evenzeer, dat de tegenstrijdigheid van familiaal gezag en persoonlijke voorkeur hem bewust is geworden als een groot, vaak tragisch probleem. Dat een meisje zich verzet tegen een halfzachte vrijer (I: 56), tegen een stokoude vrijer (I: 63), tegen een foei-lelijke vrijer (I: 73) spreekt vanzelf, en mogelijk doet ze het met enig succes. Maar in de 'Twee-spraak Vande Moeder en de Dochter' (I: 76) is dat nog niet zo zeker. De moeder heeft haar keuze blijkbaar voorgoed bepaald en het meisje vecht met de moed der wanhoop voor de rechtmatige verliefdheid van haar hart. Nog duidelijker is de 'Aenspraak van een ghetrouwde Vrouw, en een ghevryde Vrijster' (I: 98), waar de oudere op grond van eigen bittere onbevredigdheid in het huwelijk de jongere waarschuwt zich niet te schikken in haar moeders wil. De gelijkheid in naam, Eel-hart, zou er op kunnen wijzen dat men deze liederen als pendant van elkaar moet zien; maar de naam van de oudere pretendent, War-nar resp. Geeraert, verschilt. Alle drie namen trouwens zijn te doorzichtig van betekenis binnen de situatie van het lied om veel waarde te kunnen hebben als argument. Maar dat de schrijvende betekenis van een mislukt huwelijk niets meer met het boertige genre te maken heeft, al lijkt zo'n lied er in formeel opzicht nog op, is even duidelijk als dat Bredero hier regelrecht ingaat tegen het gedragspatroon van de deftige amsterdamse burgerij, destijds en later. Hij zal er zijn redenen voor hebben gehad.

In de meeste boertige liederen - en in deze ernstige ook - betekent de dialogische vorm een maximum aan objectiviteit: de dichter is niet aanwezig *in* de tekst, al is het gedicht als zodanig niet denkbaar zonder hem. Die objectiviteit

is overigens ten dele maar schijn: subjectief is alvast de keuze van de personen en van de situaties, subjectief is vooral het uitzonderlijk vermogen om de weergave al de humoristische trekken mee te geven van de geslaagde imitatie. De indruk van in verheugende mate 'raak' te zijn ontstaat in zo'n geval door een feilloze combinatie van weglaten en overdrijven.

Het stijlmiddel van de cumulatieve overdrijving die een karikatuur doet ontstaan, heeft Bredero toegepast in een klein aantal portretgedichten. Aangezien er uiteraard geen vergelijking met het levend model mogelijk is, kan men niet weten in hoeverre de karikatuur léek, zelfs niet of de echte fysionomie misschien al niet karikaturaal wás. Er zijn immers ook in de beeldende kunst portretten bekend waarvan men zich afvraagt hoe de schilder het heeft gewaagd zijn opdrachtgever zó te vereeuwigen, en er dan nog honorarium voor te vragen ook. Maar Bredero dichtte niet in opdracht, en gierighe Gerrit (I: 78) noch Dieuwertjes vrijer (I: 88) zal hem erg dankbaar zijn geweest voor het door hem in zo potsierlijke trekken ontworpen portret; stellig des te minder naarmate het meer geleek.

Hiermee verwant zijn 'aanspraken' zoals 'Ick ben vervaert veur Heyntjeman' (I: 73) en 'Truytje ick moet u loven' (I: 196). Het eerste gedicht heeft een fictief personage als spreekster, een huwbaar meisje dat haar afkeer van een afzichtelijke pretendent tot uitdrukking brengt in een sarkastische schets van zijn verschijning; bij het tweede gedicht kan men desgewenst denken dat de dichter er zelf aan het woord is; maar wie hem postuum nog wil behoeden voor contact met hoeren, mag ook menen dat deze ironische lofrede uit de mond van een anonymus komt. Ten aanzien van het befaamde drinklied hoeft er geen twijfel te bestaan: men kan er zeker van zijn dat Bredero als schutter-dichter-voordrager de volle verantwoordelijkheid heeft aanvaard voor de uitdagende wijze waarop hij de hele compagnie, ook zijn meerderen, hoofd voor hoofd aan de dorstige haarlemse gasten heeft voorgesteld. Het ziet eruit als een vrolijk schuttersstuk. De taaltechniek van deze liederen, het ongeëvenaard vermogen om te werken met drastische vergelijkingen en baldadige scheldwoorden, doet denken aan Bredero's kluchten op z'n best.

Behalve de reeks niet-lyrische liederen uit het begin van het *Groot Lied-boeck* zijn er verspreid enige lyrische liederen te vinden die men op grond van toon en thematiek tot het boertige genre mag rekenen, liederen waarin de dichter op komische, humoristische, ironische of sarkastische manier zijn stemming of ontstemming afreageert.

Een van de meest speelse en ontspannen gedichten is wel lied XXXII met die fraaie formule voor de 'incomptabilité de caractère et d'humeur' van de beide gelieven:

En van gheneghentheden
Wij over tweedrachtich zijn.
(I: 139)

Het blijft niet bij deze puntige maar op zichzelf toch abstracte formulering, het

gedicht zelf laat zien hoe de minnaar-dichter aandringt en in zijn heet, vurig, koortsig verlangen probeert zijn geliefde te naderen, terwijl zij iedere poging afweert, koud, ijzig, versteend. Het is vooral de komische kracht van deze contrasten die het lied ervoor behoedt tragisch te zijn.

Lied CXXII is als ironische lofprijzing van een niet-meer-geliefd meisje het meest verwant aan de portret-liederen, of aan lied L: ook hier wordt een beeld ontworpen doordat quasi de ene gunstige kwaliteit na de andere wordt vermeld - haar lieve kleine mond, haar goudblonde haren, haar stralende ogen, haar parelfijne tanden, haar goede manieren en uitnemende taalgebruik -, tot de dichter haar en ons opeens van de verhevenheid in de diepte laat tuimelen:

Doch so u lichaem god'lijck is.
Struylt Rooswater in plaets van pis.
(I: 408)

Een handvol klassiek leengoed is vrijmoedig verwerkt in de vrolijke liederen LXXXVII en CXXV: de jolige fantasie dat de dichter bij machte zou zijn de hele hemelschaar van Jupijn en aanverwanten in dienst te stellen van de geliefde; en de onbekommerde verzekering dat hij een aanbod van Jupiter om hem alle macht hetzij in de hemel hetzij op aarde in handen te geven, alléén zou aanvaarden om alle trotse vorsten en ijdele edelvrouwen te dwingen zijn geliefde te dienen en haar hun onderdanige hulde te betuigen.

In lied CVII, dat men in alle argeloosheid voor een betrouwbaar autobiografisch getuigenis heeft gehouden, vindt men een heel of half echte, half of heel getantaseerde catalogus van de meisjes op wie de dichter achtereenvolgens verliefd is geweest of althans had kunnen zijn: Een frisse suyv're Maacht: Een bruynooghd' Coninginne; Een deuchd-rijck, wel gebooren, Bescheyde wyse Vrou; een Meysjen aardich Van minnelijck ghelaat - maar al is het met geen van allen wat geworden, er zijn nog heel wat meisjes meer, even 'Schoon, Rijck, en Eel', even geschikt dus ook om verliefd op te worden; want, om een vergelijking te gebruiken die in alle spreekwoordelijkheid haar herkomst uit de amsterdamse haven niet verloochent:

De Schepen of, en aan
Syn vast in een waardy,
(I: 366)

Indien men, na déze liederen, geneigd mocht zijn tenslotte ook nog lied CXIV 'Eenicheydt is Armoedt', als boertig te beschouwen, is het wel goed te bedenken dat het amoureuze genre, het lyrische bij uitstek, ook rechten heeft die men moet respecteren. Door er alle blijmoedige teksten aan te ontnemen, blijft uiteraard alleen het ernstige en droefgeestige over, en dat lijkt voor een objectieve benadering toch minder gewenst.

VIII

Meer dan enig ander genre staan Bredero's amoureuze liederen in een traditie. Wie de fraaie liedboeken uit het begin van de zeventiende eeuw in handen heeft gehad en zich goed realiseert dat dit gebruikslyriek was, grotendeels bestemd voor samenzang, hoeft niet te twifelen aan de hoeveelheid erotiek in de gezellige omgang. Het hart van de jolige jongelui is destijds zo vol geweest van verliefdheid en vrijerij, dat hun zang ervan overliep. Wensdroom of werkelijkheid? Beide: omdat deze werkelijkheid niet bestaat zonder door wensdromen te zijn ingeleid, begeleid en vaak ook uitgeleid. Beide: omdat de jonge eeuw nog niet zo preuts was als de latere generaties pretendeerden te zijn, en ook omdat het calvinistisch zondebesef inzake de seksuele omgang eerder anderen bekleemde dan de stand en de leeftijdsgroep van de zingende wittebroodskinderen, de jeunesse dorée in het toenmalige van welvaart tot weelde stijgende Amsterdam. En misschien heeft het schrijven, lezen en zingen van dit soort liederen ook wel de functie gehad van een soort plaatsvervangend vrijen: het verrichten in taal van wat men metterdaad (nog) niet durfde of mocht.

In liedboeken als de *Druyven-Tros der Amoureuusheyt* (1602), het *Princesse Lietboec* (1605), de *Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught* (1608; vermeerderde herdruk 1610), *'t Vermaeck der jeught* (1612) en *Apollo* (1615) staan dozijnen anonieme liederen waarin een jeugdige minnaar uiting geeft aan zijn tedere gevoelens voor een goudharig of bruinogig meisje, bij deze gelegenheid *Princesse* of *Goddin* genoemd, haar bezwerende dat zijn levenslot afhangt van haar jawoord. Er hebben in het snel groeiende Amsterdam van die dagen heel wat blonde en donker-lonkende meisjes rondgelopen; en heel wat minnaars ook, die over genoeg talent beschikten om op een gelukkig - of misschien juist ongelukkig - ogenblik in staat te zijn een van ouds bekende of sinds kort overgewaaide melodie te verrijken met een bijpassende tekst. Wie ervan uitgaat dat er geen geslaagd lied denkbaar is dan van een beroemd dichter, kan een bestaand oeuvre met heel wat toeschrijvingen verrijken. Dat is dan ook gebeurd. Maar de tegengestelde opvatting heeft meer kans op juistheid. Zo lang men het werk belangrijker vond dan de maker en er dus nog geen traditie was ontstaan om iedere regel druks van naam of zinspreuk te voorzien, is er aan elk liedboek meegewerkt door tal van verdienstelijke zondagsdichters. Als deel van een collectieve anonimiteit begonnen, zijn ze als deel van een collectieve vergetelheid geëindigd. De kans dat er in Bredero's werk een of meer liederen van hún hand zijn terechtgekomen, is allerm minst denkbeeldig. Men hoeft dan nog niet eens te denken aan opzet of slordigheid van de uitgever; het is immers niet uitgesloten dat zo'n tekst in Bredero's eigen handschrift in zijn nalatenschap is aangetroffen, doordat hij die eens had overgeschreven, om welke reden dan ook. Er is door allerlei liefhebbers in die eeuw vaak en veel overgeschreven, de bewijsstukken, voorzover bewaard,

liggen ter inzage. Ten aanzien bijvoorbeeld van het befaamde eerste Sonnet van de Schoonheid (I: 458) lijkt dit een redelijke veronderstelling, waarbij niemand verplicht wordt tot het wondergeloof dat er in Holland eens een samenhangende cyclus van twaalf sonnetten zou zijn ontstaan door coöperatie van twee of meer dichters. Omdat juist dit sonnet voor een meesterstuk doorgaat, mag het niet anoniem zijn. Waarom eigenlijk niet? Het is bij het Wilhelmus in goed gezelschap.

De meer dan honderd liefdesliederen in Bredero's *Groot Lied-boeck* zijn noch gelijkwaardig noch gelijksoortig. Ze hebben uiteenlopende stijkenmerken, en ze verschillen krachtens hun motieven van verlangen, hoop, teleurstelling, kritiek en berusting ook aanzienlijk in toonaard. Indien de data van ontstaan bekend waren, zou men uit het chronologisch geordende materiaal zowel de stilistische verschuivingen als de wisselende frequentie van de themata kunnen aflezen, en daaruit niet enkel de ontwikkelingsgang van de dichter Bredero leren kennen, maar ook het emotionele leven van de mens Bredero in zijn groei naar een jonge volwassenheid. Nu die chronologische grondslag ontbreekt, kan men met het gehele materiaal aan amoureuze liederen in handen enkel nagaan in welke mate dit door de rederijkerstraditie wordt beheerst, in welke mate door de renaissance-principes, in welke mate door de eenvoud van het volkslied, en tenslotte vooral: welke varianten van het grondmotief er telkens bepalend zijn voor de inhoud. Dat er niet altijd scherpe grenzen te trekken zijn en dat niet elk gedicht de uiting is van maar één variant met de daarmee gepaard gaande emotie, behoeft geen betoog.

Met name de amoureuze liederen, die in 1621 nog niet in het *Geestigh Liedt-Boecxken* stonden en in 1622 wel werden opgenomen in het Boertigh Liedt-boeck, tonen zich vaak verwant aan de rederijkerspoëzie: hun gekunstelde rijmstructuur, hun *Prince*, hun gebruik van basterdwoorden en van achtergeplaatste adjectiva, hoe bescheiden ook, maakt daarvan geen geheim. Ofschoon af en toe onderbroken door andersgeaarde teksten zoals driemaal een bruiloftsgedicht in gepaard rijmende alexandrijnen, draagt het Boertigh Liedt-boeck van lied XX af een overwegend retorische signatuur. Dat is in De groote bron der Minnen bepaald anders: het rederijkersvers is er weliswaar niet afwezig maar blijft toch beperkt tot een tiental verspreid opgenomen liederen.

Van sommige volhardend berijmde redeneersels, zoals de liederen XLII, LI, LXV en uit De groote bron der Minnen de liederen CXX, CXLII en CLIX, kan men nauwelijks aannemen dat Bredero zelf de publikatie nog zou hebben bedoeld of goedgekeurd, al is een rijmrijk werkstuk als lied LVIII toch ook al in het *Geestigh Liedt-Boecxken* te vinden. De overige liederen hebben binnen hun rederijkers-vormen een minder verstarde, meer persoonlijke toon.

Een op zichzelf niet ongewone, maar bij Bredero wel hoogst uitzonderlijke situatie vindt men in lied XLI:

Aenmerckt de sotte Minne blind,
 Ick min een dochter, en wert bemint
 Van een ander met beven.
 (I: 167)

De beredeneerde poging om dit dilemma met behulp van de gulden regel der ethica te boven te komen (vs. 24-25), maakt de indruk van heel jong te zijn, heel deugdzaam en heel onervaren. Voor enige speelsheid, al is het maar galgenhumor, was in dit geval blijkbaar geen plaats. In lied LII met de doorzichtige letterverschikking *Egtillen* (= Nellitge) blijkt iets van een zekere wederkerigheid, althans ten tijde dat het lied ontstond; want dikwijls is er niets duurzaam geweest behalve de verliefdheid van de dichter. Lied LXXXVIII loopt na een fase van vrees en achterdocht tijdens een gezellig en vrijmoedig partijtje, gunstig voor hem af. Dat is dan een zeldzaamheid; want al bevat lied CXII een eerzaam aanzoek waarbij zelfs Godt den Heer wordt aangeroepen, toch lijkt de kans klein dat het meisje bereid is tot het jawoord (I: 380). En in lied CLIV zijn alle betuigingen van verliefdheid zó vruchteloos gebleken dat de minnaar wel verplicht is de geliefde te gehoorzamen en naar een ander om te zien, in de hoop dat die wat toeschietelijker zal zijn (I: 497).

Ook de meer lyrische teksten met rederijkersinslag staan veelal in mineur: Bredero's lied is soms een liedje van verlangen, vaker een adieulied. Wervend maar nog niet volstrekt uitzichtloos zijn de liederen LXXIII, LXXXI en CXVII; ontgoocheld na een afgesloten periode van verliefde hoop zijn vele andere. Soms wordt de scheiding veroorzaakt door een verschil in begaafdheid, zoals in lied LXXIV, waar het beminde maar onbenaderbare meisje zelfs met Sapfo wordt vergeleken. Soms zijn jaloersheid, vijandschap en laster de spelbrekers geweest: men zie lied XXXIII, vs. 24, lied CXVII, vs. 65-66, en vooral lied LX, vervuld van die heerlijke herinneringen aan het schaatsenrijden op de geveegde banen:

Ons geluck werd benyd,
 Van die 't sagen met spyt,
 Met afgunst en met smarten,
 Haer boos en valsche harten,
 Toonden haer oude parten
 Wt scheldens nyt
 Met schamperlyck verwyte.
 (I: 228)

Nog uitvoeriger is in dit opzicht lied XCII, het winterse Margrietgedicht 'by 't hooghe Huys te Muyen', waar Bredero uitdrukkelijk zijn dichterschap en het openbare succes daarvan aanwijst als de oorzaak van de laster die hem achtervolgt (I:324). In liederen van deze aard beweegt hij zich natuurlijk niet meer binnen de grenzen van de traditie. Al zijn onwillige meisjes ook daar niet onbekend, het motief is dan toch nooit zo specifiek.

Dat zijn dichterschap een belangrijke factor heeft gevormd in zijn omgang met één of meer jonge vrouwen, blijkt uit de liederen waarin een uiterst begaafd,

ontwikkeld en literair-kritisch geschoold meisje geëerd wordt, soms door haar te vergelijken met Sapfo. Een meisje dat in staat was de nog ongevormde ruwe stijl van de dichter-in-ontwikkeling te polijsten en hem als het ware te scholen in de renaissancistische poëtica. Er is in die liederen zoveel verwantschap, dat ze de indruk wekken steeds door hetzelfde meisje geïnspireerd te zijn. Een nooit door Bredero genoemde, nergens door anderen vermelde, in totale vergetelheid teloorgegangene Muze? Het is nauwelijks geloofwaardig.

Men kan in het begin van de 17de eeuw maar één literair begaafde jonge vrouw aanwijzen voor wie de dichters zóveel bewondering voelden dat zij haar openlijk hebben gehuldigd als de hollandse Sapfo: die eer is Anna Roemersd. Visscher te beurt gevallen in verzen van Daniël Heinsius en van Jacob Cats. Het is dan ook welhaast onvermijdelijk aan háar te denken wanneer er in Bredero's liederen een dichterlijk ontwikkelde, wijze en met de naam van Sapfo vereerde vrouw ter sprake komt; en in dit verband is ook de versregel dat Att'lanta wordt gevrijd 'door Hollanders en Zeeuwen' uitermate suggestief. Men kan moeilijk geloven dat er toen in Holland nog een tweede jonge vrouw van déze begaafdheid en in déze omstandigheden zou hebben geleefd, maar die tegelijk zó anoniem is gebleven dat er buiten Bredero's werk geen enkel getuigenis, geen enkele toespeling omtrent haar kan worden gevonden. Wie de conclusie aandurft dat Bredero inderdaad de hoop heeft gekoesterd de Phaon van deze Sapfo-Anna te zijn, die moet ook aanvaarden dat het dan zijn sociale positie, zijn gebrek aan kapitaal is geweest, waardoor het uitgesloten was haar te winnen. Of - laatste mogelijkheid - betreffen ál deze eergedichten toch haar zuster, Maria Tesselschade? Maar die was negen jaar jonger dan Bredero en dus in deze tijd nauwelijks twintig.

Maar afgunst met laster vormt niet de enige negatieve factor die de verliefdheden heeft doorkruist en vrijdeld. In heel wat liederen wordt gesproken over het feit dat er een andere jonkman is die al toegang heeft gekregen. De minnaar reageert daar verschillend op: in lied XXV constateert hij dat de afkerigheid, die hem van het meisje ten deel viel, nu als een soort straffende gerechtigheid haarzelf treft van de kant van de vrijer aan wie zij de voorkeur had gegeven; in lied XLV blijft hij ondanks alles toch nog hopen op een gunstige keer in haar gezindheid; in lied CXXXII blijkt er bovendien geloofsverschil in het geding te zijn, en dat is nu eenmaal nooit eenvoudig. Maar meestal is de zaak veel erger en ergerlijker: dan wordt er op deugd noch karakter gelet, uitsluitend op het geld. Dit thema komt zó vaak voor dat men geneigd is het voor een topos te houden; maar in de traditionele liefdeslyriek is het minder frekwent, en vooral veel minder intensief. Het is kennelijk Bredero's eigen ervaring geweest die hij tot uitdrukking bracht, zijn eigen reactie op de sociale omstandigheden in het toenmalige Amsterdam, een reactie die minder een algemene dan wel een individuele oorzaak had bij iemand wiens lot het was verliefd van aanleg te zijn, te verkeren in kringen boven zijn stand, en ongetrouwd te blijven. Aan geldzucht heeft het de klasse van

gegoede handelslieden nooit ontbroken, ook niet in Amsterdam, en de snelle overgang van een bescheiden koopstad naar de belangrijkste westeuropese wereldhaven heeft de zedelijke opvattingen en onzedelijke praktijken van de bewoners destijds niet onberoerd gelaten. De roemrijke Gouden Eeuw waar Cats, Hooft en Huygens deel aan hadden, ook in hun persoonlijk bestaan, getuige hun carrière, heeft Bredero en later ook Vondel maar zijdelings geraakt, op de fatale afstand die de minder gegoeden van de zeer gegoeden scheidt. Daarom behoeft men er ook niet aan te twijfelen dat achter de frekwente tegenstelling geld/deugd in Bredero's lyriek een reeks trieste ervaringen schuil gaat: men zie lied XX, vs. 37-40; lied XXVII, vs. 8; lied XXXI, vs. 37-42, en 57; lied XLII, vs. 21-22; lied LX, vs. 96; lied LXX, vs. 19-21; lied CLX, vs. 37-42. In lied LXXII, vs. 17-20, ligt de schuld niet bij het meisje zelf en dat maakt de zaak alleen maar ernstiger:

Want d'Ouders die//gaen so ick sie//haer aen Rijcker besteden.
(I: 266)

Veelzeggend is in dit vers natuurlijk de naam *Rijcker* die aandoet als een comperatief; daaruit zou volgen dat de dichter zich ervan bewust is armer te zijn, overigens met een tegenstelling die toch maar betrekkelijk is. Er zijn nu eenmaal rangen en standen, en zelfs tussenrang en tussenstand.

Deze perversie van de liefde door het geld - ook in enkele boertige liederen al het thema - is door Bredero overduidelijk aangeklaagd in twee gedichten die in hun retorische vorm gebruik maken van enig klassiek leengoed: lied XXXIV, vs. 36-49, twee strofen met een polemische beschouwing over de toenemende macht van de Sulphur (=Sulver)vorst die het huwelijk dat een Hemel kan zijn, tot een Hel maakt; en veel persoonlijker, om niet te zeggen autobiografischer, lied LXIX, over de nieuwe Atalanta:

Wie dat u eens aanschouwt,
En kan de dood niet vresen:
Maer werd moedigh en stouwt,
Om met u in het Wouwt
Te loopen, ick vertrouwt
Hadd' ick 't bekoorlijck gouwt
Ick sou verwinner wesen.
(I: 259)

Het is ditzelfde thema, dat even persoonlijk en autobiografisch twee liederen beheerst die blijkbaar vanwege de moraliserende veralgemening zijn terechtgekomen in het Aendachtigh Liedt-Boek: lied CLXXXIII, vs. 37-60, en speciaal lied CXCI, vs. 37-48. Bredero zal zeker niet de enige zijn geweest die slachtoffer is geworden van de tirannieke geldzucht en standswaan. Maar hij was wel de enige die erin geslaagd is de (on-)zedelijke tragiek hiervan feilloos onder woorden te brengen.

Al doet de renaissance in het laatste gedeelte van het Boertigh Liedt-boeck op alexandrijnse voeten haar intrede, de rederijkerij trekt zich nog niet helemaal terug. Lied LIV immers heeft een *Prins*, en doet ook als toespraak tot de gepersonifieerde

Mei nogal retoricaal aan. Lied LVII, met de letterverschikking ‘Agneets Dei’, werkt met strofen waarvan de laatste alexandrijn steeds op de manier van een soort retrograde wordt herhaald in het eerste vers van de strofe daarna. Lied LXIV bevat een uitvoerige beschouwing over de almacht van Cupido en de onmacht van de minnaar; lied LXXI handelt over de deugden van een weinig toeschietelijk meisje, maar loopt uit op een onomwonden aanzoek.

Lied LXXXIII waarmee De groote bron der Minnen opent, bevat formeel nog elementen van de rederijkerspoëzie, o.a. het middenrijm, maar de inzet bezit al de brede zwier van klankrijke verering die ook treft in de verwante liederen verderop. Al die gedichten, waaronder vijf sonnetten, worden beheerst door het thema van de onbeantwoorde liefde. De gemoedsgesteldheid van de minnaar wordt telkens gekenmerkt door het bange voor gevoel dat zijn verliefdheid geen weerklank zal vinden, of door de reeds ervaren bevestiging van dit voor gevoel. Het zijn altijd mooie, begaafde en trotse meisjes tot wie de minnaar zich zingende richt, soms wervend, zoals in lied CXXIV, waar de wind wordt gevraagd als liefdesbode te fungeren; een uitzonderlijke maal spottend, zoals in lied CXXVI, vanwege de zinloze zelfoverschatting van de jonge vrouw die Amsterdam overigens onverrichterzake al weer verlaten heeft; of troost puttend voor zijn ontgoocheling uit het besef van de eigen onverzwakte trouw, zoals in lied CXXIII met die pathetische climax:

Weygert ghy my de naam, of 't weesen van verwinner,
Van hulp, van Vrient, van troost, van Lief, van hooft, of Prins
Mijn blijft de tytel doch van een getrouw beminner,
U wreetheyt, tyt, noch doot, ontvoert my die gheensins.
(I: 411)

De vijf sonnetten, waarvan er één ontleend is aan de *Tragische Historiën*, bevestigen enkel wat uit de andere gedichten in alexandrijnen al is gebleken: in lied CXXXV wordt de liefde door een fortuinlijker mededinger doorkruist; in lied CXXXVIII blijkt het meisje volstrekt onvermurwbaar te zijn; lied CXLV, met in vs. 6 de naam *Garbrande*, is niets dan verliefde verering; alleen lied XCIV, dat door z'n droomkarakter doet denken aan een vroeg sonnet van Hooft, bevat een bij Bredero zeldzaam Pléiade-achtig element:

Vervormt my soo de schim, van een vermeynde schijn?
O Goon, hoe zoet souw dan, het eyghen wesen zyn:
Vergunt my dat *luppijn*, of laat my eeuwich droomen.
(I: 329)

De biografische achtergrond van al deze renaissancistische liederen is even onbekend als die van de rederijkersteksten; alleen van lied LXXXV, in vijfvoetige jambiën, en van lied CXL, in alexandrijnen, is het stellig Maria Tesselschade geweest:

Goddinne die de naam van 't schip-rijck Eylant voert
(I: 463)

Waarom zij deze toenaderingspoging van Bredero heeft afgewezen, blijft haar geheim; van een andere minnaar omstreeks 1616 is geen sprake: verschil in

karakter, smaak, temperament, stand, leeftijd? Negen jaar is veel als je nog geen twintig bent. Niemand weet het; en net zo min weet iemand wat er zich in die andere, waarschijnlijk eerdere gevallen heeft afgespeeld: met dat schaatsenrijdende meisje (I: 226); met die Margriete aan wie de dichter liep te denken nabij het Muiderslot (I: 322); met die geliefde van wie hij zo bewogen afscheid nam toen zij wegvoer uit de amsterdamse haven (I: 455). Er zullen wel meer liederen zijn die autobiografische gegevens bevatten, maar er is geen detector voorhanden om ze op te sporen. Wat de liederen wél prijsgeven is een ontgoocheld liefdesgevoel, en dat alleen. Maar dat dan ook zó vaak, zo voortdurend, dat het ophoudt een voorbijgaande stemming te zijn of een dichterlijk motief: het krijgt door z'n frequentie de beklemmende kracht van een noodlot.

Bredero's liefdeslyriek voorzover deze verwant is aan het volkslied, verschilt naar thematiek niet van de andere amoureuze liederen. Maar wel is het alsof de eenvoud van woordkeus, versbouw en rijmschema, waarin geen virtuoze of sierende elementen de aandacht afleiden, de uiting nog pregnanter maakt. Opmerkelijk is lied LXVI, dat ook al in het *Geestigh Liedt-Boecxken* te vinden is: een reeks vrij luchtige strofen inzake de kwaliteiten waarover de gewenste vrouw zou moeten beschikken: ze dient mooi te zijn, wijs, bemiddeld, deugdzaam, niet te jong en niet te oud, en zo nog het een en ander meer; met tot slot een verliefde buiging voor de éne in wie dit alles belichaamd is (I: 249). Al doet het onbekommerde van zulke beschouwingen erg jong aan, de achtste strofe waarschuwt voor een vroege datering althans indien men uitgaat van enige autobiografische aanleiding: de dichter immers is in de ogen van 'een jeughdigh wacker dier' al 'schier te ouwt'. Als argument om nee te zeggen is zoiets veel natuurlijker dan het geld, zoals dat in lied XXVII openlijk tot uiting komt:

Was ick van meerder doch gheboren,
Off immers maer mijn lieffs gelijk,
Soo had ick hoop: maer dat's verloren,
Want ick ben arrem, en sy is rijck.
(I: 122)

In lied XXI is de reactie veel grimmiger, in lied LXXIX veel trotser en principiëler:

Al ben ic schoon Liefje niet machtig rijck,
Ick ben ten minsten als mijns ghelijck,
Wat geef ick om 't goet,
Wat geef ick om 't goet,
De beste rijckdommen leggen in 't gemoet.
(I: 284)

Van vervulling kan, getuige Bredero's levensloop, natuurlijk nooit sprake zijn, maar de inspiratie van een onvervuld verlangen, subtiel evenwicht van werving en weerstand, schiep liederen met een onvergetelijke inzet zoals: 'De Minne die in mijn hartje leyt' (I: 346); 'Ay Gulde Maan hout op u jacht' (I: 440); 'Ick sieje wel, al gaeje snel' (I: 489), en als hoogtepunt lied CXLVII: 'Snachts rusten meest de dieren' (I: 481), ongeëvenaard in z'n eenheid van tegendelen, rusteloze verliefd-

heid en berustende eenzaamheid; met in de slotregels die expressieve vondst van een antimetrische nadruk op eerst *my* en dan vooral op *ghy*, even natuurlijk als gedurfd:

Adieu *Prinsesge* jeughelijck
 Mijn Vrouw van mijn gemoet:
 Adieu en droomt gheneughelijck,
 En slaapt gerust en soet:
 Ach tis my soo onmeuchlijck,
 Te rusten als ghy doet.
 (I: 482)

Is dit magistrale lied ondateerbaar, van een ander hoogtepunt is én de aanleiding én de datering bekend: lied CXXXIX is voor Magdalena Stockmans geschreven in het voorjaar van 1618. Men kan zich ook van dit gedicht afvragen, of het ooit voor publikatie bestemd zal zijn geweest, maar men heeft nu wel de afdoende zekerheid dat Bredero zich hier - en dus waarschijnlijk ook elders - niet liet weerhouden om de meest persoonlijke ervaringen neer te schrijven: zowel de vrijmoedige wederzijdse flirt (vs. 36-40) die vrij lang heeft geduurd (vs. 29-30), als het welbewuste standsverschil (vs. 17-21) dat een verdergaande en blijvende verbintenis uitsloot, wordt in niet mis te verstane woorden vermeld (vs. 34-35; 41-42), in het trotse besef overigens ook dat er een ándere rangorde van waarden bestaat (vs. 22-25) en dat de praatjes die bij haar een al te willig oor hebben gevonden, ongegrond zijn:

Ooghen vol Majesteyt
 Vol grootsche Heerlijckheden:
 Hoe komt dat ghy nu scheyt
 Van u Eerwaerdigheydt
 En soete aerdigheyt:
 Laas! wat lichtvaerdigheyt
 Anneemdy sonder reden?
 (I: 460)

Van deze grandioze inzet af tot en met de bedroefde slotstrofe doet dit late lied aan als ‘aus einem Guss’ te zijn geschreven. In zijn dichterlijke en zijn biografische betekenis kan men deze elegie exemplarisch achten voor Bredero's liefdeslyriek in het algemeen en ook voor de emotionele ervaringen van de echte, levende, maar nog altijd niet reëel zichtbare jongeman: telkens weer verliefd op bekoorlijke meisjes van hoger stand en rijker bezit, telkens welwillend geduld en flirtend aangemoedigd in zijn toenadering en dichterlijke verering, telkens weer tegengewerkt door verontruste ouders of jaloerse vijanden, en tenslotte telkens weer onverhoeds versmaad.

IX

Dat Bredero een vroom christen was, is buiten twijfel, maar dit karakteriseert hem slechts in het algemeen. Hij was een kind van zijn stad, van zijn stand en van zijn tijd, een burgerjongen van het lang katholiek en koningsgezind gebleven Amsterdam, dat pas sinds de Alteratie, 26 mei 1578, hervormd was. In zulke omstandigheden geboren en opgegroeid, had hij niet de minste neiging om zich te verzetten. Wel was hij door zijn talent een uitzondering, maar in zijn geloof hield hij zich aan de algemene beginselen van het christendom. Hij was zich de betekenis van zijn omgeving bewust en erkende met een naieve argeloosheid hoe bevoorrecht hij zich in dit opzicht gevoelde:

Ick danck u Heer daer van,
 Dat ghy my schiept een man
 En brocht in tijdt en stede
 Daermen u eer bewijst
 En geen Afgoden prijst,
 Gelijck de Heydens deden.
 (I: 551)

Maar al waren in het vroeg-zeventiende-eeuwse Holland de heidense afgoden niet inheems, er was er toch altijd één waarvan Bredero de massale aanbidding zag en betreurde: het geld. Dat een groeiende handels- en havenstad het goud alleen op straffe van zelfmoord kon verlooehenen, en dat er een stichtelijke logica bestond die in winst het klinkende bewijs zag van Gods zegen, is in zijn poëzie niet merkbaar. Hem was de geldzucht een gruwel, en niet alleen op zondag.

Om tot de kern van Bredero's gezindheid te komen zoals die in zijn liederen te vinden is, zijn enkele negatieve constateringën niet zonder belang. Ofschoon hij katholieke kennissen, vrienden en misschien familieleden had, en de weerklank van de nabije roomse werkelijkheid in zijn toneelstukken niet ontbreekt, is het katholicisme noch positief noch negatief in zijn lyriek aanwezig: Maria en de heiligen worden er zo min aangeroepen als afgewezen, ze zijn er eenvoudig niet. Nergens in de liederen ontmoet men een priester, nergens bemerkt men iets van biecht of absolutie. Integendeel: het zondebesef, het berouw, heeft een heel persoonlijke toon en zoekt God zonder intermediair. Dat Bredero tot het protestantse kamp behoort, is onmiskenbaar; maar daarbinnen waren er nog zoveel groepen van uiteenlopende signatuur: precieze en rekkelijke calvinisten, meer of minder dogmatische lutheranen, doopsgezinden van velerlei schakering, mensen die het overal zochten en nergens vonden, en natuurlijk onverschilligen; want die zijn er altijd en overal. In de kringen waar Bredero zich bewoog, het schildersgilde, de rederijderskamer, de schutterij, is hij met volk van allerlei slag in aanraking gekomen. Maar niet met predikanten die zich opwonden over de vraag op welk tijdstip God de predestinatie voor alle komende geslachten had geordonneerd, vóór of na de zondeval. Voorzover deze soort dogmatiek hem ter ore

kwam, wellicht tijdens een kerkdienst, wees hij die als menselijke zelfoverschatting radicaal af. Het evangelie stond zoveel hoogmoed niet toe.

Onder de vele boeken die Bredero gelezen moet hebben, was uiteraard de bijbel. En toch: heel de indrukwekkende verhalenrijkdom van het Oude Testament is in zijn liederen ongebruikt gebleven. De paar ontleningen van deze aard beperken zich vrijwel tot de elementairste algemeenheden, te vinden op de eerste bladzij van Genesis: dat God hemel en aarde geschapen heeft, zon, maan en sterren, al het gedierte en tenslotte Adam en Eva. Maar terwijl mythologische figuren als Jupiter, Apollo, Venus, Cupido en vele anderen de speelse fantasieën van Bredero's amoureuze lyriek zwierig bevolken, komt men in zijn vrome liederen zelfs de namen van Noach, Mozes, Saul of David nergens tegen. De profetische toorn van Samuel is hem even vreemd als de existentiële twijfel van Job. Wat hij na Genesis aan het Oude Testament heeft ontleend, is te vinden in de Psalmen, Prediker, de Spreuken en Jesaja: zedelijke voorschriften, teksten van inkeer en ootmoed, van zelfkritiek en levenswijsheid.

Bij het Nieuwe Testament is het nauwelijks anders. In een Nieuwjaarslied dat tevens Kerstlied en Driekoningenlied is, en dat wel uit 1617 zal dagtekenen (I: 620), wordt in de naieve stijl van een middeleeuws volkslied verteld wat er zich in en rondom de stal te Bethlehem heeft afgespeeld. Het is haast een berijming van het evangelieverhaal. Maar andere essentiële gebeurtenissen zoals de opwekking van Lazarus, de uitdrijving van de wisselaars uit de tempel - toch een tekst die Bredero met instemming zal hebben gelezen -, de intocht in Jeruzalem, het verraad van Judas en de kruisiging op Golgotha - dit fundamentele feit in de christelijke heilsleer -, komen nergens ter sprake. Over Johannes de Doper of Maria Magdalena, over Petrus of Paulus geen woord. Een toespeling op de bruiloft te Kana is het enige (I: 540). Ook van de schroeïende visioenen uit de Openbaring, de sadistische wreedheden van Satan en zijn helse helpers, en het woekerend bijgeloof aan spoken, vindt men geen weerklank in zijn stichtelijke lyriek. Wat Bredero heeft beziggehouden, zijn vooral de zedelijke verplichtingen geweest, de gulden regel van de wederkerigheid, het goede gedrag jegens anderen, de juiste zelfkennis en zelfkritiek, en de overtuiging dat te sterven zonder vrees enkel bereikbaar is door te leven zonder zonde, althans voorzover dit met Gods hulp menselijkerwijs mogelijk is.

Er staan in het Aendachtigh Liedt-Boeck enige gedichten die zo duidelijk worden gekenmerkt door rederijkersselementen, dat men ze met zekerheid als jeugdwerk mag beschouwen; lied CLXXXIII is een rijmrijk redeneersel over de geldzucht, maar met in de vzn. 37-44 toch een toespeling op een wellicht actueel voorval dat Bredero had getroffen of waarbij hij betrokken was geweest. Lied CLXXXII, iets minder retoricaal, kant zich tegen overmatig standsbesef, en treft door de pittige geformuleerde sententies waarmee enkele strofen worden afgesloten:

VWat baet u 't suyver bloet als ghy 't bevleekt?
(I: 578)

Lied CXCV is een rijmrijk betoog over het verschil tussen weten en wijs zijn. Op grond van eigen zondagse ervaring, naar men mag aannemen, verzet Bredero zich tegen theologische haarkloverijen die bovendien voor het ongeletterd kerkvolk niet te begrijpen zijn. Van de predikant mocht men eenvoudige evangelische vermaningen verwachten, die, mede door hemzelf in praktijk gebracht, de toehoorders zouden bewegen hun zonden en begeerten te bedwingen. Ofschoon deze gezindheid aansluit bij een lange ondogmatische, antidogmatische traditie waarvan Erasmus de wereldhistorische pleitbezorger en Coornhert de meest begaafde hollandse vertegenwoordiger is, en deze beiden levenslang in felle polemieken verwickeld zijn geweest, neemt Bredero maar in enkele gedichten stelling tegen de eierzuchtige eigenwaan van de in dogma's denkende, over dogma's prekende dominees. Dit is des te opmerkelijker, daar hij bevriend was met de polemische classicus Reinier Telle, terwijl bovendien de jaren van het Bestand vervuld zijn geweest van vervaarlijke theologische twisten waarin niet enkel het landsbestuur betrokken raakte, maar ook het door fanatieke predikanten van week tot week opgehitste volgzame kerkvolk. De dramatische politieke gebeurtenissen die als in een klassieke tragedie elkaar opvolgden sinds in de zomer van 1617 de Scherpe Resolutie was aangenomen, kunnen Bredero onmogelijk zijn ontgaan, al heeft zijn dood op 23 augustus 1618 hem ervoor behoed te weten hoe gauw de openingsscène kwam van het fatale laatste bedrijf: op 29 augustus valt de arrestatie van Oldenbarnevelt en van Hugo de Groot.

Ofschoon in alexandrijnen geschreven, zijn het 'Klachtigh A.B.C.Liedt' (I: 573) en de moraliserende beschouwingen over Elck (I: 544) en Self (I: 556) in wezen retoricaal. In alle drie echter zit binnen hun algemeen vermaan ook een stuk zelfkritiek, diepe onvrede met de menselijke staat zoals die is, en verlangen om berouwvol boete te doen en met Gods hulp de weg naar een deugdzamer leven in te slaan:

O groote Coningh die de gulde heyl'ge rijcken
Der Hemelen besit, en alles over-heert:
Laet in mijn *selven* doch u lieve goetheyt blijcken,
En van den dwael-wegh my genadelijck bekeert.
(I: 557)

Het eendere schema van een algemene zedelijke kritiek die tenslotte wordt toegepast op de eigen situatie, komt voor in de liederen CLXVI en CLXXVI, die men elkanders pendant zou kunnen noemen: de wereld is enkel bedrieglijke schijn, het aardse leven kwellende gevangenschap, en niemand kan daaruit worden verlost dan via Christus. Niet echter de wereld als zodanig is schuldig, de schuld ligt bij de wereldsgezinde mens die verkeerd oordeelt, verkeerd kiest en verkeerd handelt (I: 558, vs. 9-12). Wie zich bekeert en Gods vaandel volgt, behoort tot de christen-ridders en tot hen richt Bredero zich in een soort krijgszang (I: 553) waarvan het slot een aansporing is aan hemzelf. Ondanks zo'n overgang van het

algemene naar het persoonlijke behouden deze moraliserende gedichten, ook formeel, toch te zeer het karakter van vrijblijvende retoriek om te kunnen ontroeren. Veel minder dan bij de amoureuze liederen maakt de alexandrijn hier gebruik van suggestieve assonanties en alliteraties, en er is ook geen enkele aanhef, zoals daar, die zich zingende voorgoed vastzet in het geheugen.

Tot de teksten in alexandrijnen behoren ook drie bruiloftsgedichten die én volstrekt christelijk zijn van inhoud, én zich nauwkeurig laten dateren: september 1616, januari 1618, mei 1618. Het eerste (I: 533) wordt beheerst door het denkbeeld dat God de zielen van bruidegom en bruid al van vóór hun geboorte voor elkaar heeft voorbestemd. Dit denkbeeld is overigens reeds te vinden in het bruiloftsgedicht uit november 1613 dat z'n stof aan Plato's *Symposion* had ontleend (I: 183). Opmerkelijk genoeg heeft Bredero in september 1616 ook het feestliedje gebruikt om diezelfde gedachten nog eens onder woorden te brengen; het kon blijkbaar niet vaak genoeg worden gezegd:

Want eer de grond//Des werelts stont,
Of eer ghy waert in wesen;
Heeft God u beyden//
Door zijn voorzienicheyden
Wt gelesen.
(I: 538)

In januari 1618 is dit denkbeeld van Gods voorbestemming opnieuw het thema, en kennelijk met recht: een huwelijk van een al wat oudere man uit Antwerpen met een jong meisje uit Amsterdam kon immers geen toeval zijn (I: 599). Bij zulke gelegenheidsteksten bestaat er kans dat de strekking mede is bepaald door het bruidspaar of door familieleden daarvan. Maar men kan zich toch moeilijk voorstellen dat Bredero zoiets zou hebben geschreven tegen zijn overtuiging in. Bovendien zet het feestliedje (I: 603) ook hier het vermaan om God te gehoorzamen en Gods naam te eren nog acht ernstige strofen lang voort. Voor de bruiloft van 1 mei 1618 heeft Bredero zijn stof aan het bijbelse scheppingsverhaal ontleend, en dezelfde voorbestemde eenheid van man en vrouw gegrond op de tekst uit Genesis 2, dat God Eva heeft geformeerd uit een rib van Adam. Het feestliedje slaat ditmaal een wat joliger toon aan (I: 563 en 568).

Terwijl de overgang van het algemene naar het persoonlijke vrijblijvend aandoet en alleen de overtuigden overtuigt, werkt de beperking tot het eigene juist algemeen-menselijk, dank zij de identificatie van de lezer met het lyrische ik. Als bewijs kan men lied CLXIII aanvoeren, in vijfvoetige jamben geschreven, met een eerste strofe die de suggestieve herhaling niet schuwt, en die bovendien in z'n geheel als laatste strofe terugkeert:

Garbrande, wilt ghy leven recht gerust?
So liefst uyt liefd' den lieven God met lust:
Schuwt het misbruyk van d'algemeene lien,
Die meer op elck als op haer selven sien.
(I: 521)

De stichtelijke liederen van Bredero die in hun eenvoud en direktheid verwant zijn aan het geestelijk lied uit de middeleeuwen, behoren tot de mooiste - en de moeilijkste. De kwalificatie mooi heeft altijd een subjectieve inslag, het mooi-gevonden-worden is niet denkbaar zonder een mooi-vinder; en zelfs als er een groot aantal mooi-vinders is, een zeer groot aantal, een meerderheid van kenners, dan nog bestaat er geen enkele garantie dat men door hetzelfde te zeggen in feite ook hetzelfde bedoelt. Maar ieder kunstwerk, elk gedicht, heeft een reeks kenmerken die objectief waarneembaar zijn en geacht kunnen worden tot de relatieve en subjectieve mooi-ervaring te hebben bijgedragen. Men zal ze nooit anders dan afzonderlijk en na elkaar kunnen bespreken, terwijl ze in feite gezamenlijk en gelijktijdig werkzaam zijn; men kan bovendien nooit volledig zijn.

Ofschoon in deze liederen, zo goed als in al de stichtelijke gedichten, de zedelijke tegenstelling goed/kwaad centraal staat, wordt de aandacht hier niet gevraagd voor min of meer abstracte overwegingen, en niet gericht op de keuze waartoe ieder verplicht is en niemand in staat. Het principiële onderscheid tussen de overige gedichten en deze liederen in eenvoudiger stijl is juist dat het hier niet om overwegingen gaat maar om ervaringen, niet om een nog te kiezen keuze maar om een reeds gekozen keuze waarvan de kwalijke gevolgen manifest zijn. Ogenscheinlijk behoren deze liederen dus tot een verder stadium, ze zijn geschreven van een doorleefde werkelijkheid uit en vervuld van emoties die samenhangen met een veel existentiëler zelfbesef dan wat iemand denkende of oordelende of moraliserende ooit kan bereiken. Ze behoeven zich niet te beroepen op abstracte regels of algemene geboden, maar maken gebruik van concrete feiten en persoonlijke ondervindingen. En voorzover een lied toch een waarschuwing inhoudt, is dat ongewild, onopzettelijk, als de natuurlijke consequentie van wat zich enkel als een gevoelsuiting aandient.

En daar ligt dan tegelijk de principiële en onoplosbare moeilijkheid. In de liederen is een lyrische ik-figuur aan het woord die, bewust van de nood waarin de vele door hem bedreven zonden hem hebben gebracht, in diep berouw Gods genade afsmeekt voor zijn onsterfelijke ziel. Zo lang men het Aendachtigh Liedt-Boeck las als het dichterlijk verslag van Bredero's laatste levensfase, en het slotgedicht als de ultieme hartekreet van een godsdienstige, in zijn langdurige ziekte tot inkeer gekomen, stervensbereide dichter, was er geen probleem: het lyrisch ik en de drie-en-dertigjarige Amsterdammer waren identiek, de liederen autobiografisch: wat het lyrisch ik beleed, had de man gedaan en ondervonden.

Maar hoe weinig zekerheid er ook mag zijn, één ding staat vast: zó was het *niet*. Een vertaald gedicht, in 1614 gedrukt, kan niet een stuk belijdenislyriek zijn, in augustus 1618 geschreven; wie plotseling sterft, kan niet maandenlang zijn weggeteerd aan een dodelijke ziekte; het arrangement van een uitgever heeft niet het gezag van een biografisch kroongetuigenis. Al dagtekenen de eenvoudige vrome liederen misschien merendeels uit de laatste periode, ze tot het laatste

levensjaar te rekenen is niet verantwoord. En evenmin is het verantwoord, in elk detail van een vroom lyrisch lied een feitelijk betrouwbare bekentenis te zien omtrent iets van biografische aard. Bredero's zondebesef is de individueel-dichterlijke variant van een veel algemener verschijnsel dat tot het wezen van het christelijk geloof behoort, en dat met name sterk leefde in groepen aan de zelfkant van het heersende calvinisme. Maar zelfs het woord groepen suggereert een samenhang die er niet was en een gemeenschappelijke overtuiging die niet bestond. Het ging om enkelingen die God zochten in het eigen hart. Zo min als de pastoor kon de predikant middelaar zijn tussen de individuele mens en God, en eerst recht niet de dogmatisch polemiserende predikant die zo'n gewone verschijning was in die benarde jaren. Men kan Bredero als christen niet inpassen in één van de kerken, groeperingen of sekten die elkander luidkeels de absolute christelijke waarheid hebben betwist in het vroeg-zeventiende-eeuwse Holland. Dat hij formeel tot de calvinistische kerk heeft behoord, ligt gezien zijn afkomst wel voor de hand: een huis heet niet zó maar naar de geuzenhoofdman Hendrik van Brederode. Maar daar het huwelijk in 1581 'over de Pui' plaats vond, dus een ambtelijk karakter had, zal Bredero's moeder destijds wel geen lid van de gereformeerde kerk zijn geweest; de mogelijkheid dat er in het gezin een soort van oecumenisch christendom heeft geheerst, is dus niet ondenkbaar. In geen geval kan men zich Bredero voorstellen als een trouw kerkganger, noch als een fel in de dogmatische geschilpunten geïnteresseerd partijman. Integendeel: in feite steunde zijn geloof op enkele hoofdzaken van de bijbelse openbaring; hij geloofde dat God de wereld had geschapen, dat Hij de mens een onsterfelijke ziel en een vrije wil had geschonken, en dat Hij hem eens rekenschap zou vragen over zijn aardse bestaan; hij geloofde dat Christus de weg, de waarheid en het leven was, en dat de mens geroepen was Hem te volgen.

Aan de calvinistische overtuiging van Marnix, Cats, Revius en Huygens kan men niet twijfelen, aan het anti-calvinisme van Coornhert, Hugo de Groot en Camphuysen evenmin; bij de diplomatieke renaissancist Hooft is de verhouding Stoa/Christendom een probleem. Bredero behoort zo min tot de ene als tot de andere groep, zijn geloof is ook geen wankel compromis van klassieke en christelijke beginselen; hij was noch naar aanleg, noch naar scholing een kritisch twijfelaar, hij hield zich bij het enig nodige. Maar door aldus te volstaan met een paar kernideeën van het evangelie, was hij ongewild in kerkelijk opzicht toch een uitzondering, niet zo zeer een afvallige als wel een randfiguur. Een geniale randfiguur, zo goed als Rembrandt dat een halve eeuw later zou zijn. En terwijl de honderden preken, pamfletten en verhandelingen uit die jaren tot onleesbaarheid zijn verstard, stenen voor brood - en waren ze ooit wel méér? - doet Bredero's lied over de eeuwen heen nog een bewogen beroep op de lezer, van welke levensbeschouwing ook.-

X

- 1 Al zijn de feitelijke gegevens betreffende Bredero ontoereikend om in biografisch opzicht verder te komen dan waarschijnlijkheden, ze zijn voldoende om de bestaande biografieën als volstrekt ónwaarschijnlijk van de hand te wijzen.
- 2 Het populaire beeld van Bredero als een zorgeloze losbol die in ellende bekeerd jong stierf, berust op een misverstand inzake het werkelijkheidsgehalte van zijn poëzie en op een onkritisch geloof in de ordening van het *Groot Lied-boeck*.
- 3 Het genre waartoe Bredero's gedichten merendeels behoren, namelijk het lied, houdt in dat men slechts bij uitzondering te maken heeft met een uiting van autobiografische aard.
- 4 Ondanks hun dateerbaarheid zijn ook Bredero's bruiloftsgedichten maar in beperkte mate bruikbaar als autobiografisch materiaal, aangezien ze, hetzij spontaan, hetzij op verzoek, hetzij in opdracht geschreven, min of meer zullen zijn aangepast aan de levenssfeer van het bruidspaar.
- 5 Hoewel Bredero's schoolopleiding met inbegrip van het Frans elementair is gebleven, heeft hij zich blijkens zijn liederen een bewonderenswaardige kennis van de klassieke cultuur eigen gemaakt.
- 6 Krachtens de voorgeschiedenis moet het *Geestigh Lied-Boecxken* 1621 worden beschouwd als een bundeling van gedichten die Bredero zelf had uitgezocht en goedgekeurd. Ten aanzien van de enorme vermeerdering in het *Groot Lied-boeck*, 1622, geldt het tegendeel.
- 7 De veelgeprezen eenvoud en natuurlijkheid van Bredero's taalgebruik is maar voor een klein deel van zijn liederen karakteristiek en vormt niet zo zeer een aangeboren als wel een verworven eigenschap.
- 8 Indien Bredero's dichterschap, ondanks de beperkte duur ervan, een zekere ontwikkeling te zien geeft, is deze veeleer van stilistische dan van psychologische aard geweest.
- 9 In die ontwikkeling vormt zowel het herdichten van dozijnen franse liederen in de jaren 1612-1614, als het medewerken aan *Apollo* 1615 met de daarop gevolgde uitgave van het *Geestigh Liedt-Boecxken* 1616 een factor van beslissend belang.

- 10 Bredero's geloofsovertuiging is zó vervuld van realiteitszin, verdraagzaamheid, godsvertrouwen en besef van het menselijk - ook theologisch - tekort, dat ze zich het best laat karakteriseren als een vorm van bijbels humanisme in de traditie van Erasmus, Coornhert en Spiegel. Ofschoon het niet twijfelachtig is naar welke kant zijn sympathie zal zijn uitgegaan, was hij te weinig partijman om als hekeldichter deel te nemen aan de godsdiensttwisten tijdens het Bestand.

Garmt Stuiveling